

TOBIAS NORLIND

ERIK GUSTAF GEIJER
SOM MUSIKER

ERIK GUSTAF GEIJER
SOM MUSIKER

AV

TOBIAS NORLIND



STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND

PAPPERSLEVERANTÖR: LESSEBO PAPPERSBRUK
TRYCKERI: ISAAC MARCUS' BOKTRYCKERI-AKTIEB.
STOCKHOLM
1919

INLEDNING.

"Musik och åter musik! — Men huru skulle man kunna skriva om Erik Gustaf Geijer utan att åter och åter vända tillbaka till den djupa, klara källa, som utgjorde hemligheten i hans andes ständigt förnyade ungdom och friskhet".

Dessa ord äro uttalade av Anna Hamilton-Geete i hennes första bok om Geijer. Huru ofta har man ej betonat den musikaliska sidan i Geijers hela personlighet! "Att förstå Geijer utan att förstå och uppskatta hans musik, är också faktiskt omöjligt," säger Lydia Wahlström i sin Geijerbok.

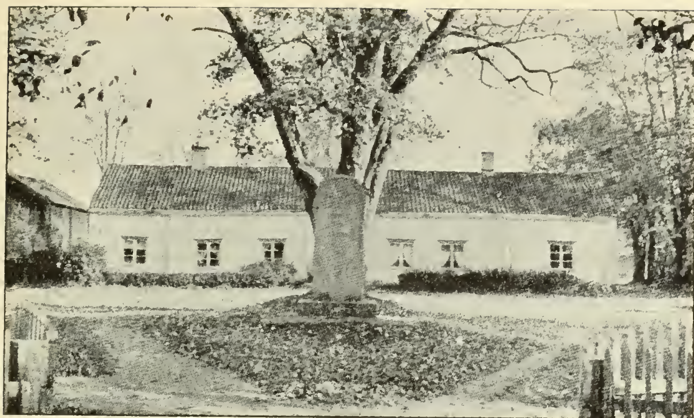
"Musiken gick som en kungsådra genom hans själ", så uttrycker R. Hjärne Geijers ställning till musiken.

Och ändå har man ej tänkt på att skildra denna sida av hans mäktiga personlighet!

Kanske är det möjligt att förstå Geijer utan musiken? Ja, åtminstone till en viss grad. Geijer är stor nog därtill.

Men kanske också Geijer som musiker är stor nog att bli förstådd utan alla de andra sidorna? Kanske.

Vår bok får avge svaret.



Geijerhemmet i Ransäter.

Ungdomstiden.

(1783—1810).

"Jag är uppfödd vid dans och musik", säger Geijer, då han tänker på sin ungdom. Därute i Värmlandsbygden rådde ett friskt folkliv med glädje och gamman. Besök hos goda vänner och släktingar hörde alltid till sådana efterlängtade feststunder, då dans och musik voro uttryck för sinnets inre harmoni och frid. "Det fanns ej en gästfriare boning än min barndoms hem. Om julen for en talrik ungdom, stundom i kolskrindor, omkring i granngårdarna. Jag är uppfödd vid dans och musik. Väl kunde det ofta kallas att gå på i ullstrumporna. Ty jag minnes rätt väl, att jag visade mig i dansskolan med sådana, vita, stickade av min mors hand, vända skor, svarta satinsbyxor, omgjorda, efter att ha tillhört

ett annat släkte, och grön vadmalsjacka med stålknappar. Likväl blev jag ingen dålig dansare; och, litet bättre utrustad, gjorde jag ett par år därefter uppseende med min dans i Fastings marknad. Också saknades ej övning. Så snart ungdom kom tillsammans, ställde min far till dans; om höstarna var kväll emellan sina barn, med informatorn såsom fördansare; och hans egen stora, vördnadsvärda gestalt, stundom deltagande i ungdomens nöje, står ännu för min själs öga." (Saml. skr. I, 6 f.).

Om sin första musikundervisning meddelar han vidare i samma minnesblad: "Skulle jag ej säga ännu ett ord om all den musik, som klingar till mig från min barndom? — Tag så emot i graven min första tacksägelse, du min goda, gamla, halvt döva, älskade moster, vars kärleksfulla nit redan satte mina fingrar vid sex års ålder på klaveret, och ej förtröttades; ehuru det i början ej smakade mig bättre, än att jag vid speltimmen tog min flykt ut genom fönstret. Vad har jag dig ej att tacka för! Vilken välgärning är större än meddelandet av en ädel konst, källa av rik njutning för livet! Hav tack också du, bortgångne välgörare, vilken jag är skyldig ej blott bekantskapen med fosterlandets skalder, vilkas dikter jag så ofta hörde av din röst, utan ock, att mina första lärospån i tonkonsten ej blevo fruktlösa! Ännu tycker jag mig se dig komma åkande i den långa gatan från kyrkan, med din grå hatt, och i chäsen ett helt skrin med musikalier. Det var denne sällsynte mans ålderdomslust att inrätta större musikstycken så, att de av få händer kunde utföras. Det skulle bliva ett helt bibliotek av den musik han t. ex. arrangerat för två klavér, de enda instrument som i vårt hus voro att tillgå. Vilken

mängd saker har jag ej med honom under åratal på detta sättet genomspelt! Från Schobert och Boccherini till Haydn och Mozart! — Det fanns dessutom på den tiden en mängd musikaliska hus i provinsen, uti vilka denne vän på sina årliga färder förde mig in. Gossen knöt genom musik vänskapsförbindelser, som hållit ut genom livet. Tvenne ädla fruntimmer ha i synnerhet från denna tid en plats i mitt tacksamma minne, som ej skall utplånas. Så hade jag vid sexton års ålder ej lämnat min födelsebygd, och ägde dock en verklig musikalisk bildning. Jag drevs redan då att försöka mig i komposition, utan att känna dess regler". (Saml. skr. I, 7 f.).

Geijer synes således ha varit väl rustad för alla de musikintryck, han som student skulle mottaga. Genom breven hem från Uppsala få vi även veta något om denna ungdomstidens musik. Så omtalar han t. ex. i ett brev till föräldrarna den 23 nov. 1807 sin moster och den tacksamhetsskuld han alltid kände sig stå till henne. Även få vi i samma brev höra, att han blivit fullt medveten om sin kärlek till musik under skoltiden i Karlstad (1795—99). Föräldrarna hade meddelat honom, att hans yngste bror Bengt Gustaf även ville lära spela och att mostern åtagit sig att undervisa honom. »Den goda moster! Jag tackar henne ej så ofta som jag borde i mitt sinne. Och likväl, om hon ej varit, hade jag i min levnad varit utan musik; och jag vet ej, vad som skulle kunna fylla dess rum och ersätta allt, vad jag då förlorat. Jag hade ej varit utan glädje; men musiken är glädjen, som är glad över sig själv — den är en dubbel glädje. Jag kommer i håg, då jag först kände, att jag höll av den.

Det var då jag först kom till Karlstad — och var utan klavér. Jag längtade därefter, och jag minnes ännu den skymningen, då jag grät och beklagade mig för Calle». (Grs brevväxling s. 63).

Geijers första musikvänner voro hans egna släktingar. Hans moster Agneta Geisler (f. 1767) följde hans musikaliska utveckling med innerligt deltagande, och systersonen glömde henne ej heller, som vi ha sett. Hans fars kusin kaptenen Bengt Gustaf Rappholt (f. 1746, † 1815) var under hela studenttiden hans musikaliske rådgivare, till vilken han anförtrodde sig. Ända till 1810 stod Rappholt hans hjärta närmast, där det gällde musik, och till honom skyndade han att meddela sina intryck, då han hört tonverk, som intresserade honom. En annan, som alltid fick del av hans musikintryck, var systern Jeanne Marie (f. 1785, † 1863; 1810 gift med brukspatron Samuel Troili och moder till målaren Uno Troili, vilkens musikaliska intressen voro särskilt stora). Ännu en annan mera avlägsen släkting fick under ungdomstiden en stor betydelse såsom deltagande vän i musikaliska ting: fru Kristina von Geijerstam, f. von Hofsten (f. 1779, gift med brukspatronen Carl Gustaf af Geijerstam på Frösvidal i Närke; änka 1806; tituleras »faster» eller »fru Stina», ehuru hon endast var fyra år äldre än Geijer). Da Geijer under studenttiden for hem från Uppsala, brukade han gärna stanna någon tid å Frösvidal för att få vederkvicka sig med musik där. Även kom »fru Stina» själv till Stockholm för att tillsammans med Geijer höra konserter. Ännu en släkting hörde till Geijers musikförtrogna, nämligen Knut Jacob Lilljebjörn (f. 1756, † 1838) till Odenstad i Värmland, en kusin till Geijers moder. Denne spelade violoncell

»såsom ingen i Sverige» enligt Geijers uttryck. De många musikstunderna tillsammans med honom fingo sedan en viss betydelse, i det att hans dotter Anna Lisa fann allt mera nåd för Geijers ögon och till sist blev hans fästmö kort före resan till England 1809. Nyss bliven professor kunde han 1817 hemföra henne som sin hustru i det nya Uppsalahemmet.


Jeanne Marie Troili f. Geijer.

Geijers ungdomstid, då han endast fick mottaga musikintryck från sin närmaste omgivning, omfattar tiden 1783—99. Intill 1795 vistades han i hemmet och fick sin allmänna utbildning där. De följande fyra åren gick han i Karlstads skola men synes ej under denna tid ha fått höra någon musik, som kunnat tillfredsställa hans längtan.

1799 reste Geijer till Uppsala för att studera till examen. Under de första åren tyckes han ej heller där haft tillfälle till få höra musik. Han ägde intet klavér förrän 1804, och musikkapellet vid universitetet låg nere under nästan hela tiden. Universitetets director musices Leijel, »en avsigkommen drabant», gav en tid musiklektioner åt Geijer och fick därvid

vitsordet att "för 6 skilling i timmen" vara en "ganska god lärare". Eljest omtalas han alltid med en viss ironi av Geijer. Så heter det t. ex. i ett brev av den 20 maj 1805 om en konsert, där Leijel varit med: »Leijel et comp. var också med, och de skulle kunna skämma bort en konsert för änglarna i paradiset». Om kapellet under honom heter det i ett annat brev av den 8 febr. 1802: »Han [Stranensky] biträdes av amatörer och av herr Leijel med sitt akademiska kapell, det vill säga han själv och kungliga akademiens nothållare» och tilllägger: »På ett ställe, där man hör så litet musik som vanligtvis i Uppsala, var likväl Stranenskys konsert rätt rolig.»

Som student arbetade Geijer i början flitigt för att på så sätt kunna påskynda sin examen. Han trivdes ej riktigt i Uppsala, kanske mest därför att så få tillfällen till åhörande och idkande av musik funnos. Den 9 januari 1800 skrev han vemodigt hem: »När kapten Rappholt kommer, få moster och Jeanne Marie företräda mitt ställe vid fortepianot och spela duetterna». Några månader senare heter det: »Få skickliga män taga kondition, och om de ännu hava den talangen att spela något instrument, så äro de ännu svårare att få» (brev 16 mars 1800). Emellertid synes han under ferierna ha så mycket mera idkat musik därhemma i Ransäter. Liksom under skoltiden fortsatte han även nu att försöka sig i komposition, och den 4 maj 1801 omtalar han en pianosonat, som sänts hem och där fått olika bedömanden: »Jag hade velat giva halva Uppsala för att ha varit åskådare av den musikaliska striden emellan kapten Rappholt och Reijman.[1] Allehanda

[1] Håkan Reijman, bruksläkare på Uddeholm.

slags ont såsom jäspning, sömnighet m. m. hade jag väl trott, att min sonat skulle kunna förorsaka, men att den skulle förskaffa hårluggar åt någon annan än herr auktorn själv, det hade jag ej på hundra mil när kunnat föreställa mig.» I samma brev nämnes även, att han fått höra Haydns oratorium »Skapelsen» i Stockholm.[1] De intryck han fått av denna komposition nedlade han sannolikt i ett annat brev, som nu ej bevarats. I nyss omtalade brev av den 4 maj heter det: »Jeanne Marie skriver, att hon avundas mig, som fått höra Haydns oratorium, och önskar hon hade hört det; det hade varit henne nyttigt i hela hennes levnad, säger hon. Jag lämnar henne härmed vackert betänkningstid till nästa påskdag för att överväga, vad hon tror skulle kunna vara sig nyttigt under hela sitt liv».

1802 i början av året gåvos konserter i Uppsala, men, som nästan alltid på den tiden i universitetsstaden, voro de fåtaligt besökta. Geijer hade varit en uppmärksam åhörare och skriver hem den 8 febr.: »En konsert har varit förr, och den andra i dag. Bägge ges av en, som heter Stranensky, som verkligen är en rätt snäll klarinettblåsare. Han spelar även harmonica[2], ehuru ej med särdeles färdighet.»

De verkliga musikbreven begynna med 1804, och det är då alltid Rappholt och fru Kristina von Geijerstam, som få del av hans tankar om musik. Redan det första musikbrevet av den 9 april 1804 till Rappholt handlar så gott som uteslutande om musik. Vi

---

[1] Gavs första gången i Stockholm långfredagen 1801 i Östermalmskyrkan till förmån för frimurarbarnhuset.

[2] Sannolikt glasharmonika.

citera här större delen, då det ger oss en god inblick i Geijers uppfattning om den utövande konstnären. Även omtalas i brevet för första gången, att han fått klavér på sitt rum i Uppsala.

"I Uppsala som i Karlstad, så på Ransäter är farbror över mig med sin straffande hand, och flyr jag ända upp på parnassen, så är farbror mig där lika nära, som då farbror stod bredvid mig vid klaveret och jag första gången spelte salig Schobert . . .[1] Ack, min bäste farbror! Momus är visst också en gud, Pan är visst också en gud; men en — gud emot Apollo? Farbror vet, hur det gick med den lydiske kungen. Och är ej virtuosen mången gång denne Momus, denna karikatyr av gudomligheten, är han ej mången gång denne Pan, och allmänheten denne Midas? Inte nekar jag virtuosen sitt värde. Jag vill blott, att han skall påminna oss därom, därigenom att han visar oss kompositören. Jag vill blott, att han skall vara komponistens organ, liksom denne är den heliga naturens, att han skall vara den rena spegel, i vilken vi se kompositörens sköna själ. Nu är ju det en dålig spegel, som drar uppmärksamheten till sig? Och det som drar denna uppmärksamhet till spegeln är — dess fläckar. — Höjden av spelarens konst är ju då att försvinna i kompositionen? Och gör han det ej nödvändigt, om han spelar med effekt? Och är det då ej en olycksalig musik, som blott är gjord att låta exekutören briljera? Ack jo, min bäste farbror,

[1] Johann Schobert (f. 1767 i Paris) en av 1700-talets omtycktaste kompositörer för kammarmusik (särskilt med klavér); en högt uppburen pianovirtuos i Paris; hans kompositioner spelades allmänt i Sverige vid 1800-talets början. Rappholt synes ha haft en viss förkärlek för hans musik.

det är det. Vare det sagt utan att neka Clementi[1] sitt värde, som kan sätta gudomligt, eller Hedengren[2] sitt att kunna spela väl. Men då jag hörde honom, spelade han affekterat, men han var ej heller i humör, som han själv sade. Det gör mig ont, att min bäste farbror kallar min smak trånggränsad. Det gör mig ont, ty jag önskar honom ej sådan. Give Gud, att jag inom mitt inskränkta väsendes gränser kunde uppfatta och samla allt skönt, så visst som jag åtrår det, som jag längtar därefter. Och inträffar någon gång den tidpunkt, att jag ej mer inom mig finner denna eviga källa av glädje, så vill jag lägga mig att dö. Jag är ju redan död? Ty skönhet är ju det äkta livet? Jag vill visst gärna studera kompositionen. Hade jag blott någon läromästare, någon konstnär, som även ville lära mig konsten; jag ville studera henne också, då jag får tid. Gud give jag blott nånsin kunde sätta någonting, som vore värde med! Ännu har jag ej fått klaveret från Stockholm . . .“

Det synes, som om Geijer med året 1804 fått vidare vyer även inom musiken. Det forcerade

[1] Muzio Clementi (f. 1752—1832) pianokompositör, som vid 1800-talets början var mycket omtyckt ej minst i Sverige; Geijer satte honom vid denna tid särskilt högt.

[2] Olof Hedengren (student 1793, † 1830), en av Geijers studentkamrater och musikförtrogna. Geijer skriver vid hans frånfälle till fru Silfverstolpe 29 januari 1831: »Vår gemensamme vän Hedengrens bortgång har rört mig mycket. Vi voro bekanta allt ifrån gossåren. I Uppsala bodde vi länge tillsammans, och med honom och hans omgivning tillbragte jag på landet många lyckliga stunder, sådana som man har dem vid 18 år — proberade på klaveret i Riseberga mina första kompositionsförsök och fick lovord, som gladde mig mera än några, som jag sedan emottagit». — Geijers minnen »vid 18 år» för oss tillbaka till året 1801, då, som vi förut sett, den första pianosonaten tillkom.

examensläsandet hade ej förmått utbilda tron på hans blivande kallelse. Rappholt hade med sitt ivriga yrkande på, att han 1803 skulle söka förvärva doktorskransen, pressat fram en bitter stämning mot den andliga odlingen. Men så kom det hårda året 1803; examen hade mot faderns och släktingarnas önskan blivit uppskjuten; konditionen hos baron Ramel hade slagit fel, Geijer vore "en yngling utan stadga"; hösten och vintern 1803 hade tillbragts under tryckt stämning. Till sist kom den uppseendeväckande nyheten, att Geijer i dec. 1803 vunnit svenska akademiens högsta pris genom ett äreminne över Sten Sture. Med ens var hans namn berömt. Man hyste förhoppningar om att i Geijer få se en ny stor skald. Med mera tro på sig själv och med flera nyförvärvade vänner, såväl litteratur- som musikintresserade, återvände han våren 1804 till Uppsala, och märkligt nog med det nyvaknade litterära intresset följde även livligare intresse för musik. Lusten att komponera blev honom med ens övermäktig. Vi skola längre fram se, huru nästan alltid med en litterär pånyttfödelse hos Geijer även följde en musikalisk. De impulser, som drevo Geijer att litterärt göra sig gällande, gåvo honom även väckelse till musikalisk produktion. Denna musikaliska verksamhet följde ej den litterära som underdånig tjänare, ej som musik till en dikt, utan som egen fri tonsättning: en instrumental komposition utan förbindelse med en given litterär tankekombination.

Ur denna synpunkt ger oss nyss citerade brev ett bevis för, huru musiken blev hans goda följeslagerska fram mot målet: den skapande konstnärliga verksamheten. Dessa musikintryck blevo under de

närmaste åren efter 1803 så starka, att de till och med undanträngde de litterära. De följande åren närmast efter äreminnet gåvo inga litterära verk, men blevo i musikaliskt hänseende så mycket mera givande. Tiden 1804—1810 är av högre betydelse för Geijers musikaliska utveckling än för hans litterära daning. Flera år centraliserade sig hela hans andliga verksamhet till den grad omkring musiken, att man nästan undrar, att han till sist ej blev musiker i stället för skald.

Vi vilja med ledning av hans brev följa denna musikutbildning. Vi citera då först hans blivande hustru Anna Lisa Lilljebjörn, som 1804 på sommaren fick sina första intryck av sin släkting Erik Gustaf. Den 13-åriga Anna Lisa var för första gången på Ransäter och skriver i sina memoarer härom: "Han var den tiden mycket in sich gekehrt och särdeles sysselsatt med sina musikaliska vänner, fru Geijerstam, f. Hofsten, och kapten Rappholt, vilka då också voro på Ransäter. Många släktingar och en talrik ungdom voro där församlade. Man dansade, promenerade, musicerade, lekte hök och duva o. s. v." [1]

Musikintrycken från sommaren stodo ännu levande för Geijer, när han sent på hösten återvände till Uppsala. Den 5 nov. skrev han hem: "Klavéret har jag återfunnit jämte många andra goda vänner här i Uppsala — ingen sträng har gått av — men det är mycket ostämt. Hela min musik här i Uppsala blir också blott ett förstämt svagt eko av vad jag förr hört och njutit. Hedengren är här — kanske skall jag således få mig någon gång en duett. — J. Höijer även; och det är bra, ty han älskar musik.

[1] Ord och Bild 1903, s. 562.

Josef Höijer, broder till professorn i filosofi, Benjamin Höijer, blev sedan Geijers bäste musikförtrogne under studietiden i Uppsala och hans hjälpare, då det gällde att få musikaftnar till stånd i universitetsstaden. Den 30 dec. s. å. fick Rappholt ett brev, som åter blott andades musik. Tack vare sin nya musikbekantskap trivdes han bättre i universitetsstaden. Geijer hade genom sin syster fått meddelande om ett besök, som Rappholt gjort å Frösvidal: "Min syster har meddelat mig ett brev från farbror om all den musikaliska glädje, som ej längesedan varit på Frösvidal. Då jag, ävensom hon, också äger mina vänners nöjen — hur fattig vore jag eljest? — så delar jag emellan henne och min bäste farbror tacksägelsen för denna underrättelse. Fru Geijerstam har varit i fjärde himlen, skriver farbror. Därifrån kan jag ej berätta någonting. Jag är i Uppsala, som ligger långt från alla himlar. Jag går där och tror på ett bättre liv efter detta, och i vår, i vår, då fåglarna sjunga, då blommorna komma, kommer väl även till mig en röst, som säger: ske dig, som du tror. Jag kan likväl fägna min bäste farbror därmed, att jag i musikaliskt avseende mår mycket bättre nu i Uppsala, än någonsin förr. Höijer är en rätt rolig bekantskap, och jag förstår ej, huru vi i så många år kunnat gå här utan att bli bekanta, om ej därför, att nöjena ej låta söka upp sig utan komma av sig själva liksom från himmelen. Vi spela à quatre mains. Då Nordenfeldt for bort, lånte Höijer hans klavér. Och Clementi är en stor man, min bäste farbror. Jag har köpt IV häftet av hans verk. Det är fem sonater à quatre mains och en för två klaver. Det är gudomliga stycken ibland dem. Oändligt mycken lätthet, lust och kraft.

Sonaten för två klaver är på en gång det rikaste och sötaste man kan höra. Jag tar tillbaka mina ord, då jag en gång utan att känna Clementi fördömde honom såsom grann. Han har snille, och prakt och prydnad anstår snillet som grannlåt kläder den vackra. Men blotta grannlåten gör ingen vacker, fraser duga till ingenting, ej ens till en konsert eller ett äreminne".

Några månader senare fick Geijer uppleva en musikalisk högtid av ovanligaste slag: Mozarts requiem givet i Stockholm. De intryck han där erhöll av Mozart blevo varaktiga för livet, och ännu på gamla dagar tänkte han med helig rysning på den stund, då han för första gången fått höra det underbara verket. De intryck Geijer fått av Mozart förut hade ej varit av någon särskild betydelse för honom som musiker. Så mycket klarare och djupare fattade han fr. o. m. nu hans musik, och man kan nästan säga, att med denna konsert begynte en ny period i hans musikaliska utveckling. Han var också från början medveten om stundens betydelse och skydde ingen möda att få så grundligt som möjligt sätta sig in i verket. Han skaffade sig partituret och följde noggrant med hela verket. Hans brev till sin syster blir en hel analys (brev den 9 mars 1805):

"Sjung med mig, min bästa Jeanne Marie: nu kan du låta din tjänare fara i frid. Jag har hört requiem, min bästa syster, och jag kan ej beskriva för dig, vad jag hört, utan ber dig att tänka på himmelen och alla änglar, tills du själv får erfara, vad som ingen penna kan uttrycka. Jag har varit i Stockholm två gånger. Den första gången var jag ej så lycklig. Man hade talat både om requiem

och Skapelsen; men ingendera blev av. Böndagsafton, fredagen kl. 12 fick jag Calles brev, att requiem äntligen skulle givas. Jag hoppade av glädje, och redan kl. 2 sutto jag och min reskamrat Löwenhjelm i slädan. Oförmodat hade den åter blivit uppskjuten, och vi måste vänta ett par dagar; men till belöning fick jag också höra en repetition, således hela musiken tvenne gånger. Med partituret i hand, som jag lånt av Silverstolpe, följde jag med not för not, så mycket jag kunde för tårfulla ögon: och det var, som om jag stått på en strand i mörkret, och ett osett hav av mäktiga harmonier brusat emot mig och hotat mig. Någonting så allsmäktigt, som kommer människan att bäva, ligger det i dessa körer. Du känner, att orden äro en latinsk mässa för de avlidna. Musiken börjar tyst och heligt, och då slutligen en röst efter den andra långsamt faller in i denna majestätliga början: Giv dem den eviga vilan O Herre! tills hela kören med långsamma vågor, stigande välver sig liksom mot himlen, så är man verkligen så till mods, som om man vill falla på knä i stoftet och tillbedja. En sådan andakt, någonting så heligt har jag aldrig erfarit. Och nu kände jag först, att det heliga och gudomliga, det äkta himmelska, för vilket ett ord aldrig gives, som människan med onämnbara aningar och hopp omfattar, att det är blott musiken, som framkallar det ur hjärtat, som öppnar det för oss, som utvecklar en himmel ur själen och närmar himlen till den. Mozart har satt den till sorgmusik över sig själv: och man kan kalla det hans förklaring, där hans själ, som snart skulle lämna sin hydda, genomgår alla omväxlingar av sorg, ånger, hopp, fruktan, till dess den, drucken av kärlek, tacksamhet och förtröstan, trium-

ferande och renad höjer sig med helig lovsång mot det eviga ljuset. Han dog under det han hörde den uppföras första gången. Hans själ svävade bort på hans egna toner; och i hela kompositionen synes han ej hava rört vid jorden, så mäktig och hög utan ett ögonblicks fall är den, så stark utvecklar han sig i de fullaste körer. Solo förekomma ganska sällan; men kören tycks ej bestå av många röster utan vara en enda mångstämmig röst, var stämma lever och vandrar fri för sig; dessa toner tyckas ej vara satta tillsammans, utan ha liksom växt ihop och älska varandra. Ett solo minns jag, som jag aldrig kommer att förgäta. Det sjunges om den röst, som en dag skall väcka de döda ur sina gravar. Basen sjunger det, blott ackompagnerad av en enda fagott, och jag har aldrig hört eller trott, att en melodi kunnat innebära någonting så hemligt förskräckande och dystert. I allmänhet göra trumpeter och fagotter en verkan, som är över all föreställning. Exekutionen tycktes vara ganska god, så mycket jag kunde höra för musiken."

Geijer passade även på att få höra annan musik vid samma Stockholm, ehuru han erkänner, att intet kunde jämföras med requiemet. Det var för honom också lättare nu att komma i kontakt med musiken i huvudstaden, sedan han i Gustaf Abraham Silverstolpe förvärvat en förstående musikvän. Det var genom honom, som Geijer fick partituret till requiemet i sin hand. Silverstolpe införde honom även i sällskapet "Nytta och Nöje", där musik alltid hörde till sammankomsterna. Här i sällskapet fick han bl. a. höra en stråkkvartett av Mozart. "Den var gudomlig och gudomligt spelad." En violinkonsert av Geminiani, några klavérduetter hörde även till under-

hållningen. "Till slut gavs en himmelsk kör ur Händels Messias", utbrister han och tillägger: "Förvånas du ej, Jeanne Marie, över mig, som fått höra så mycket vackert?" Ej nog med denna musik hörde han även Dalayracs *Folke Birgersson till Ringstad*[1] och Méhuls *Målaren och modellerna*[2] på kungl. operan. Om den förra säger han, att den var "i det ömma, skämtande och naiva oöverträfflig", om den senare, att den "yrar av rikedom, yppighet och glädje". Silfverstolpe förde honom även till en musikafton hos dåvarande översten sedermera generalen och statsrådet A. F. Skjöldebrand[3]. "Han spelade på sitt fortepiano, och ger fru Geijerstams sådana toner, så är hon lycklig. Hans fantasier voro vackra, hans kompositioner ännu mer, och hela hans person obeskrivligt älskvärd och intressant."

Vi må ej undra på, om Geijer för så mycket musik känner sig lycklig. "Ja, jag har varit lycklig och skall bli lycklig länge. Som i ett friskt bad har jag vederkvickt mig i sköna, lyckliga känslor, och jag tackar Gud, som beskärt människan så mycket nöje."

Ej blott systern får del av glädjen utan även fru Geijerstam. Den 1 april skriver Geijer till henne om nyheten. "Jag har hört requiem, och om jag dör, innan jag får höra mer, så är jag glad, att jag åtminstone kan säga, att jag hört musik." Sedan följer en ännu mera ingående beskrivning över musiken. Man märker att "faster" stått honom i musikaliskt hänseende närmare, och att han känner, att

---

[1] Svensk bearbetning av Monvels »Raoul sire de Créqui».

[2] »Une folie».

[3] Kompositören av »Kantiska giftermålet» m. fl. sceniska verk.

hon mer än någon annan kunde följa med hans musikaliska intryck. Geijer längtar också till Frösvidal och musiken där. "Jag har behöft denna konsert", slutar han sitt brev. "Jag lever av den under mina närvarande tråkiga göromål. Jag skall leva av den, tills min bästa faster åter blir min värdinna."

Geijer läste vid denna tid på examen och hade "tråkigt", men då och då gavs ändå litet musik som andlig vederkvickelse. Den 20 maj kan han skriva hem, att Norman[1] givit konsert i Uppsala. Höstterminen 1805 arbetade han strängt, och någon musik fick ej slippa in bland studierna. Julen tillbragtes i Uppsala om än med mycken hemlängtan. I början av året 1806 var han likväl färdig, och den 17 febr. kunde han glädja sina föräldrar med ett brev om sin examen: "Det är nu över. Jag är en välbeställd kandidat, som så gärna använder sin förvärvade ledighet att tänka på hem och de hemmavarande, vars kärlek är hans enda oförgängliga krans." Musiktankarna begynte naturligtvis genast att inställa sig, om än någon direkt längtan till huvudstaden ej fanns. I samma brev hem skriver han om ett besök i Stockholm: "För närvarande har jag ej tillfälle, ej heller har Stockholm någon musik att bjuda på. Mitt klavér har på en tid stått tämligen obrukbart; också hälsade det mig med en ostämd och vresig ton. Det är nu stämt och jag är stämd. Vad skall jag spela!"

Vårterminen hade emellertid ännu mycket examensbry, och det blev ej stort bättre med musiken, ty klavéret blev ostämt. Den 13 juni heter det: "Kommer till midsommar och musik . . . Klavéren

[1] Konsertmästare C. A. Norman; omtalas ofta sedan i Geijers brev.

må nu vara sådana de vilja — emot mitt instrument, som står här två steg ifrån mig, måste de dock låta som änglarnas harpor i höjden." Först den 16 juni blev han riktigt fri med doktorskransen på huvudet. Målet var nått, och han skyndade hem till midsommarnöjena i hembygden. Vi lämna åter ordet åt Anna Lisa Lilljebjörn: "Sommaren 1806 kom han i sällskap med min morbror Troili till Odenstad. Han var då nyligen bliven fil. magister och föreföll mig stolt och otillgänglig ... I fråga om musik voro han och min far ense, och jag såg med den högsta glädje hans ögon tåras, då min far spelade violoncell, som han också gjorde med ett verkligt rörande behag. *Så* som Erik Gustaf spelade fortepiano tyckte jag mig aldrig hava hört. Min far, som var litet stolt över mina musikaliska anlag, tillsade mig att spela en sonat av Haydn ... Fortepiano hörde då till sällsyntheterna — spelningen gick därefter. Jag fick ej heller ett enda bifallande ord av den stolta magistern — det anmärktes blott, att det var ett något för hastigt tempo".

På hösten 1806 for han åter till Uppsala och nu med betydligt gladare sinne. På vägen till universitetsstaden stannade han som vanligt några dagar hos "den goda fru Stina" å Frösvidal. Hon befann sig i sorg. Hon hade just blivit änka, och hela tyngden av göromål lågo över henne i hennes djupa saknad. Geijer deltog och bragte henne den tröst, som kanske för henne var den bästa: musiken. "Vi ha talat mycket, spelat mycket. Vid berättelsen och åminnelsen av hennes sorgedagar har jag ofta sett tårar flyta — men hon är sig lik och framför allt lika god. Ifrån diskursen eller från klaveret är hon i ett ögonblick ute på gärdet, i trädgården, överallt"

(brev 9 okt. 1806). Då bekymren blevo henne för besvärliga, visste också fru Stina, var hon skulle få den nödiga vederkvickelsen. Hon ville till Stockholm för att riktigt få fråssa i musik, men utan Erik Gustaf vill hon ej vara. Med honom ville hon tillsammans njuta allt och med honom samtala om alla intrycken. Vi skola ett halft år senare återfinna vännerna i huvudstaden skyndande från konsert till konsert, från musikaftnar i hemmen till musikhandeln. Dessförinnan hade emellertid Erik Gustaf ännu mycket att förtälja om sin musik. Det ser nästan ut, som om tonkonsten nu på hösten 1806 och hela året 1807 lagt beslag på hela hans intresse. Redan den 27 oktober kunde han skriva till syster Jeanne Marie om musiken i universitetsstaden: "Om Uppsala har jag likväl en ovanlig nyhet, att här har varit mycket musik, det vill säga på något över fjorton dagar fem konserter. Tvenne av herrar Ficker, som blåsa flöjt och oboe, tvenne av Megelin och i går en av Norman.[1] Jag har likväl ej varit på mer än två och kan ej säga, att jag på dem hört något rätt vackert mer än en duett av Viotti för violonceller, som Megelin och Cloos, en annan violoncellist från Stockholm, spelade charmant. Jag har hört den spelas av Troili och Lilljebjörn och även spelt den med Troili. Lilljebjörn spelar likväl vida mer musikaliskt än Megelin. Megelin regerar sitt instrument, men han regerar det tyranniskt och plågar sin stackars basfiol genom en överdriven force. Normans spel är klart och behagligt; men utan all djuphet och sann känsla. Vårt eget musikaliska sällskap är också i

[1] C. F. Fr. Ficker († 1818) flöjtist, Kr. Ficker († 1837), oboist; C. I. B. Megelin († 1836), violincellist; alla tre i hovkapellet. Om Norman se förut.

gång. I afton äro vi tillhopa för första gången. Vi äro inalles ej mer än 8 à 9 stycken och nog många för att ha roligt. Jag kan således hoppas att också någon gång få en kvartett hos mig. Du kan ej tro, vad jag är glad däröver.“

Denna stråkkvartett, som Geijer bragt samman i Uppsala bland kamrater, spelar en stor roll i breven hem. Han lyckades sammanhålla kvartetten ända intill den tid, då han lämnade universitetetsstaden för att tillträda sin kondition i Stockholm. Under det att nyss citerade brev endast talar om, att kvartetten skulle sammankomma, nämner nästa brev till systern, en månad senare (23 nov.), även vad som spelats: “Jag skulle kunna ha mycket musikaliskt roligt att berätta dig, ty jag är nu för tiden ej fattig på musik. I fredags voro vi några spelande tillsammans hos mig. Duetter, kvartetter, kvintetter av Mozart, kvartetter och trior av Haydn dels hörde, dels spelade jag. Haydn vinner i mitt tycke för var dag. Jag har hittills översett det vackraste hos honom. Jag har ofta funnit hans klarhet och tydlighet trivial, emedan jag varit alltför van vid Mozarts fantasirika och vällustiga skymning. Att döma dem emellan kan jag ej. Jag älskar lika mycket middag och afton, dag och natt, sol och stjärnor. Förliden lördag var här en konsert, som amatörerna uppförde för Uddevalla. Jag spelade också med. Inkomsten steg till 318 rdr 24 sk. I dag gav Norman konsert. Jag går ej dit. Jag har sagt, att jag reser bort för att slippa spela med“.

Vi höra i detta brev för första gången omtalas, att Geijer medverkat vid en konsert. Hans debut synes även ha varit god, i det Norman kort därefter velat ha hans medverkan. Vi skola även se,

att Geijer oftare fick tillfälle att låta höra sig som pianist och nästan alltid med viss framgång. Stråkkvartetten hos Geijer hade redan i november haft flera sammankomster. Den ledande kraften var förutom Geijer hans vän Josef Höijer. De andra musikvännerna omtalas i B. v. Beskows Minnen. Beskow studerade vid denna tid som ung student i Uppsala och tog pianolektioner hos Geijer. Bland deltagarna nämnes även Hæffner, ehuru denne först längre fram vid 1807 års slut kan ha inträffat i Uppsala. "Under flera terminer var varje onsdags afton hos oss en sådan liten soiré, där Hæffner, Geijer, Josef Höijer (skicklig pianospelare), Liedzén (utmärkt flöjtist), Lundholm (då berömd violinspelare) m. fl. utförde musiknumren, varvid Carl Hård . . . vanligen fällde tårar." En annan av Beskow ej nämnd musikdeltagare var docenten Severin Löwenhjelm. Geijer spelade gärna tillsammans med honom.

På våren 1807 reste Geijer till Stockholm för att tillsammans med fru Geijerstam höra musik. Hon hade i början av mars skrivit till Uppsala: "Som denna resa till det mesta sker för musiken, är min första tanke: månne ej Erik Gustaf vill möta mig där?" Hon skulle bo hos grevinnan Cronstedt. Geijer skriver därom den 9 mars till syster Jeanne Marie: "Jag måste göra visit där — som kostar på. Jag har mycket att göra och ont om tid. Men jag får råka henne, jag får höra långfredagskonserten och säkert mycken annan musik, och jag kan ej hålla mig från att resa dit på några dagar. Det är roligt att bli ihågkommen av henne vid allt det vackra, som hon har hört eller väntar; och jag begär av mina vänner, så länge jag lever och när jag dör, ingen vackrare åminnelse. Jag lever ej heller

här utan musik. I förrgår hörde jag Wikmansons och ett par av Haydns kvartetter. En av dagarna i veckan voro Löwenhjelm och Josef Höijer hos mig. Jag hade bägge instrumenterna tillhopa stämda, och vi spelte tills långt fram på kvällen."

Vid påsktiden kommo båda till Stockholm och åhörde all den musik, som stod till buds. De kommo överens om att till den gemensamma musikvännen Rappholt båda två skildra sina minnen och intryck. Huru fru Stina uppfyllt sin förbindelse, veta vi ej, men Erik Gustaf skiljde sig från sin på ett ypperligt sätt. Brevet är ett av de allra längsta av alla Geijers brev och handlar blott om musik. Det tyckes också, som om denna Stockholmsresa, liksom påskresan för requiemet två år innan, fått en särskild betydelse för Geijers musikstudier, i det att han mer och mer begynte sätta sig in i den djupa, allvarliga äldre musiken för att på så sätt lära sig musikens teori i och för egen kompositorisk verksamhet.

Då brevet även ger en ovanligt god bild av Stockholms musikliv året 1807 — eljest ett av de mörkaste i svenska musikens historia: kungl. operans indragning[1] — skola vi något dröja vid allt det Rappholt får veta av Erik Gustaf den 12 april. Brevet begynner: "Jag var i Stockholm över påsk. Jag träffade fru Geijerstam. Jag hörde mycket vaekert. Jag hade mycket roligt. Och jag hade helt och hållet henne att tacka därför. Vi skildes åt med den överenskommelsen, att bägge beskriva våra musikaliska nöjen för vår gemensamme lärare och

[1] Konung Gustaf Adolf hade i början av året »till vinnande av en betydlig besparing i sin handkassa» beslutat operans indragning och den 16 mars t. o. m. befallt, att operabyggnaden skulle rivas.

vän. Kanske har hon redan uppfyllt sin förbindelse. Om jag ej med förra posten fullgjort min, så har jag en musikalisk, det vill säga, för min bäste farbror en giltig ursäkt. Jag fick med mig till Uppsala en ny stor vacker sonat à quatre mains av Mozart, som fru Geijerstam lånte av Lithander, och som jag hade kort tid att skriva av." Geijer begynner sedan med "Skapelsen" — "i likhet med alla systematiska historieskrivare", tillägger han — som han visserligen hört en gång förr i huvudstaden (1801), men som likväl han först nu hade den rätta stora behållningen av. "Vad jag åtminstone vet, är, att jag aldrig hört någon så underbar och stor musik. Det tillhör endast musiken att kunna beskriva det obeskrivliga." Härefter följer sedan en tämligen ingående analys av verket. Trots sin stora beundran och sin hänförelse bibehåller Geijer dock sin förmåga att kritiskt bedöma. Redan förut ha vi i breven märkt, huru han genom studiet av Mozart kommit från Haydns ljusa skrivsätt "utan alla skuggor". Han vill ej vara orättvis och tvingas gång på gång att erkänna skönheterna i den Haydnska instrumentalmusiken, men ändå kan han ej bli blind för svagheterna. Så skriver han efter sin beundrande analys av verket, där han talat om huru "sublim" och "upplyftande" den är: "Man beklagar, att ibland så stora skönheter, vari konsten lever sitt fullaste och självständigaste liv, man så ofta nödgas höra Haydn, trött att producera eller förförd av sina orimliga ord, nedsänka sig till imitation av allehanda saker i naturen med deras respektive läten. Låta en orkester, som nyss exekverat de gudomligaste saker, kuttra som en duva eller härma ännu omöjligare saker; skriva en liten vacker adagio för att

föreställa, huru långsamt en mask kryper ur sitt hål i jorden o. s. v. Sådant är likväl emot konstens värdighet. Musiken har att omfatta den dunkla känsla, i vilken vi omfatta naturens harmoni och skönhet. Den gör det, och har ej att göra med imitation av något föremål eller med något läte i världen." Även för exekutionen har han öppet öra trots all beundran för mästerverket som sådant: "Karsten sjöng charmant, mamsell Västelia merendels bra, men basen herr Stieler har ej god röst och gjorde ej alltid sin skyldighet med den han har. Orkestern var starkt besatt, men auditorium ännu starkare. Trängseln och värmen var svår."

Geijer hade ej ännu före konserten gjort visit hos grevinnan Cronstedt på Karlberg, där fru Geijerstam bodde. Han hade i nyss citerade brev till systern tyckt att "det kostade på", och när han dagen efter på påskaftonen infann sig, var han ej riktigt i stämning. Ej heller hade han väntat sig, att man skulle be honom spela. "Jag blev kvar där till afton, spelade även, men ej bra. Jag hade blott berett mig på en kort visit och hade inga noter med mig. Där gjorde jag Lithanders[1] bekantskap, en intressant och öppen människa. Han gör numera ingen affär av klavérspelningen, men sysselsätter sig mycket med teorien. Han spelade en hop svåra saker av Clementi på fortepiano, juste, men nästan för bullrande, och som jag tyckte med liten accent. Grevinnan Cronstedt var nog god att bjuda mig på den stora konsert, som påskdagen skulle bli hos henne. Hon var även nog obligant att be mig spela på den. Men fru Geijerstam var så god

---

[1] C. L. Lithander, löjtnant; har lämnat åt eftervärlden en del kompositioner.

och hjälpte mig ur denna förlägenhet, och jag slapp."

Geijer kom till konserten påskdagen men — försent och fick bannor av fru Geijerstam. Om grevinnan Cronstedt har han då något fördelaktigare omdöme. Hon är "en förträfflig musikalisk värdinna". Även om gästerna har han idel gott att säga: "Jag tyckte om dem, ty de voro tysta. Ingen ton gick förlorad, varken genom sällskapets eller betjäningens fel."

Gästerna voro till stor del huvudstadens bästa musiker, och Geijer fick göra många nya goda bekantskaper såväl med musiker som musikamatörer. Bland de berömdaste musikerna kan nämnas Crusell, som "spelade en kvartett av egen komposition". Som komposition ansåg Geijer den ej god, och ej heller tyckte han om hans klarinettspel. Klarinetten föreföll honom "för smältande, för retande, för vek". Bättre föreföll honom valdhornet, trakterat av hovkapellisten J. M. F. Hirschfeld. En duett för valdhorn och piano spelades, och Geijer tyckte den var "rätt vacker". "Dessa instrumenter passa väl tillsammans, men var skulle ej Hirschfelds valdhorn passa? Då det spelas så, som han spelar, tycker jag åtminstone, att det är vackrast av alla blåsinstrumenter, kanske av alla instrumenter jag hört. Alla andra blåsinstrumenter ha det felet att vara för mycket sinnliga. De kittla örat och trötta det i längden; de äro okyska, om man förlåter mig detta uttryck. Valdhorn är den enda oskuld bland dem."

Konsertmästare Kr. Fr. Müller lät Geijer ånyo få beundra Mozart. Jag hörde honom spela en kvartett av Mozart. Den och Skapelsen äro de vackraste souvenirer, jag förer med mig från hela denna

musikaliska fest. Så begär Mozart att bliva exekverad, om man skall finna hela den oändliga skatt av skönhet, som han nedlagt i dessa kvartetter.“

Grosshandlare L. G. Collin, en vid den tiden berömd amatörsångare i huvudstaden, var även bland grevinnans Cronstedts många gäster. Geijer fäste sig mindre vid hans “småsaker“ och går fort förbi honom. Några damer sjöngo, fröknarna Silfversparre och Silverstolpe. T. o. m. fru Geijerstam vågade sig fram med “en trio av Himmel, den kända, vackra, och spelade den mycket väl“.

Det var en lysande afton denna med all sin musik. “Där var mycket folk, jag såg stjärnor och band, men mina öron hade för mycket att göra, för att jag kunde hinna att se och betrakta alla dessa människor.“

På tisdagen träffades åter de båda vännerna. Fru Geijerstam kom till staden, och Geijer såg henne på musikaliska magasinet. “Vi valde och försökte noter ett par timmar och togo en stor packe med oss hem. Jag köpte 17:de häftet av Mozart, som innehåller tvenne okända, mycket vackra fantasier, det övriga är barnverk. Det 11:e av Haydn är även utkommet — det innehåller trior, varav en del äro kända, men min kassa räckte ej till att även köpa det.“

På kvällen blev det åter musik. Denna gång var det expeditionssekreterare G. Forssman, som hade musiksoaré. Förutom Geijers gode vän Silverstolpe voro där av forna bekantskaper: Müller och Norman; av nya flöjtisten i hovkapellet J. F. Brendler, altviolinisten P. Askergren och violoncellisten Borén. Geijer spelade själv och fick beröm av Müller. En kvintett av Boccherini fick han höra. “Av alla auktorer den, som ligger mig närmast och mest rör

mig. Det är toner och minnen, som komma ifrån en oskyldig värld, där man en gång levat. Man älskar honom, om man ock erkänner den stora överlägsenhet, som Mozart och Haydn ha.“ Om all den andra musiken samma afton säger han: “Norman spelade en grann kvartett av Dupuy, där fingrarna hade mycket att göra och som de komponerat på egen hand. Brendler en annan av Krommer. Hans flöjt är vacker och hans exekution verkligen musikalisk. Askegren en briljant konsert på fortepiano av Fedor.“ Dagen efter reste Geijer tillbaka till Uppsala, men dessförinnan gjorde han en bekantskap, som skulle bliva av särskild betydelse och längre fram lända till ett fruktbart samarbete. “Jag hade så när glömt omtala, att jag också blev bekant med Hæffner, till vilken Silverstolpe förde mig. Jag hörde honom spela svåra saker av Sebastian Bach, som är hans favoritauktor.“

Hæffnerbekantskapen tycks särskilt ha väckt ett intresse till liv hos Geijer för den äldre musiken, och när han väl kommit hem till Uppsala gick han strax till biblioteket och skaffade sig Händels ouvertyrer satta för klavér. “Han är ännu strängare i sin stil än Bachen: det finns ej en enda not, som kan anses för remplissage. Det är mycket enfald, klarhet och storhet i hans musik.“

Härmed slutar hans långa brev, som började med Haydn och slutade med Händel. Att han haft mycket utbyte av sin resa, kunna vi förstå. Mycket hade han ännu att lära inom musiken, men genom hela brevet andas en stor erfarenhet redan och mycket sunt, moget omdöme, som ej lät förvilla sig av den glänsande ytan.

Geijer erhöll snart brev från fru Geijerstam om

Stockholmsnöjena, som hon varit med om, sedan han farit sin väg. I detta brev låg även ett annat från Rappholt, däri han uttryckte sin tacksamhet för bådas brev.

Geijer tackar i brev till Frösvidal den 11 maj "för den hederlige Rappholts epistel till sina bägge lärjungar och vänner i den musikaliska tron och kärleken. Den kom säkert varm ifrån hans hjärta — ehuru, som det synes, ej skriven i någon av hans gladare stunder." Geijer ger oss sedan en skildring av Rappholt och den musik denne älskat. Den för oss på samma gång in i den värld, i vilken han själv en gång före studenttiden levat — med andra ord de allra första musikintryck han mottagit.

"Vad som mest bör hos honom värderas, är, att ehuru han helst återkommer till de arbeten och mästare, som äro hans ungdoms älsklingar, han likväl varken förlorat toleransen för det nya eller förmågan att fatta detta. Jag erinrar mig ännu med nöje hans sista vistande på Ransäter. Han hade satt full harmoni till en, två, tre, fyra, denna gamla, enfaldiga melodi av Corelli. Jag har sedermera här hört den för åtta instrumenter, med alla sina variationer. Han hade även fått ord till den, ehuru han ej ville erkänna dem för sina, lika enkla och klagande som melodien och som ägde en rörande tillämpning på honom själv. Han spelade den med mycken känsla och kärlek. Några ögonblick därefter kunde han med deltagande höra en sonat, där hela Clementis lätta flyktiga fantasi yrar. Schobert och Mozart, Haydn och Corelli, Boccherini och Steibelt, alla äga hos honom sitt rum. Överallt där en talang finnes, förstår han att fatta den, och denna rikedom i känsla och omdöme äger varken faster eller jag."

Huru varmt Geijer var fästad vid sina båda musik-

vänner, fru Geijerstam och Rappholt, förstå vi ej minst av de utrop, han sedan gör i brevet: "Tusende tack för fasters välkommen, som för mig är en så vacker ton, att jag på mina resor från Uppsala, ibland skjutsbönders gräl och hållkarlars svordomar, i hela denna avskyvärda resesymfoni ej hör något annat än detta välkommen till Frösvidal! Men bakom bergen och vid Klara älv ljuder också ett välkommen, som jag gärna hör, och glöm ej, min goda faster, att det också ropar efter faster."

Till sist omtalar han sina onsdagsaftnar med musik. "Här lever jag ej utan musik; det vill säga jag lever. Jag hör åtminstone en gång i veckan en kvartett, som stundom är rätt väl besatt. Till mina förra musikaliska bekantskaper har jag gjort en ny, som jag mycket värderar. Det är en magister Ekmark, som själv ej spelar, men känner teorien, förstår musik och är en intagande och aktningsvärd människa. Vi studera Händel och Corelli tillsammans. Av Händels ouverturer skall jag skriva av ett par; ehuru de med all sin enfald bli mig svårare att kunna spela för faster än Clementis kapris."

En månad senare var Geijer på Frösvidal och invigde sin goda faster i den nya musiken av Händel och Corelli. Sedan bar det av hemåt till den väntande gubben Rappholt och musiken med honom. Även Anna-Lisa Lilljebjörn träffade han ånyo, och i sina minnen kunde Anna-Lisa från denna sommar anteckna: "Jag trodde mig nu ej vara så obemärkt av Erik Gustaf. Mina musikaliska anlag intresserade honom."

Till Knut Lilljebjörn skrev Geijer: "Bäste farbror, låt ej hämta Anna-Lisa för snart; hon gör oss med sina musikaliska anlag och till hela sin person mycket nöje".

I Uppsala är Anna-Lisa ännu i oktober i hans

tankar. Systern får den 26 oktober ett brev, där det heter: "Det fägnar mig, att du fick behålla Anna-Lisa några dagar längre. Troili borde alltid bruka den vagnen, då han ifrån Ransäterbygden för bort så hyggliga flickor. Med Heijkensköld, som reste till Värmland, skrev jag henne till och skickade tillika Kraus' begravningsmusik. Jag vet, att den blir välkommen — och du ser, att jag också kan vara artig."

Onsdagsmusiken pågår som vanligt regelbundet. "Musik hör jag åtminstone en gång i veckan, då vi ha vår vanliga kvartett. Konserter ges som oftast, men det är dålig musik — och jag går sällan dit. I förrgår voro mina vanliga musikvänner här. Jag spelade och hörde Mozarts kvartetter, hade en ganska rolig afton och kom ihåg alla mina sommarnöjen — och alla mina frånvarande vänner. Jag vet, att de också stundom tänka på mig. Gud göre dessa stunder så lyckliga för dem, som de äro för mig."

Intresset för de gamla mästarna, vilket fr. o. m. våren 1807 och bekantskapen med Hæffner blivit så levande hos Geijer hade från Bach, Händel och Corelli även sträckt sig till Scarlatti, och alla dessa gamla mästarna hade hos honom väckt en ännu starkare längtan att fördjupa sig i musikens teori. "Ifrån akademiska biblioteket har jag fått låna en gammal auktor vid namn Scarlatti, som skall bli mitt hösstudium i musiken. Får jag tid, tänker jag även sysselsätta mig med harmoniens kännedom och till den ändan gå igenom Voglers skrifter."

Så kom julen 1807 och alla musiknöjena i hembygden och den väntande och längtande Anna-Lisa. "Som han aldrig var artig mot någon, bevarade jag varje hjärtligt ord från hans mun som en oskattbar pärla . . . Hans tycken och omdömen blev mig

genom henne [Jeanne Marie] meddelade och bestämde mina åsikter, musik — med ett ord, blevo en måttstock för hela min riktning.“ För Anna-Lisa hade en lycklig tid kommit: “Den jul blev den roligaste i min levnad. Dans, lekar och musik, omväxlande bland glad, hygglig ungdom och kärleksfull och god ålderdom.“

Året 1808 blev en orolig väntans tid för Geijer. Skulle han bli docent? I vilket ämne? Månne filosofi, eller kanske historia eller latin? Det såg mörkt ut. Var han försökte, fick han “korgen“. Till sist gav han allt på båten, lämnade Uppsala och mottog mot slutet av året en kondition i Stockholm hos kommerserådet von Schinkel som informator för dennes son, den blivande kammarherren J. F. von Schinkel. Därjämte tjänstgjorde han i riksarkivet som e. o. kanslist och profiterade av sin vistelse i det rika köpmanshuset “isynnerhet i språk och musik“. Det dröjde ej heller länge, förrän han med sina gamla vänner Löwenhjelm och Silverstolpe ånyo hade musikaftnar. Därjämte besökte han flitigt konserter och teater samt studerade musikteori. Den 2 febr. 1809 fingo föräldrarna veta, att han hört mycken musik och vacker, rätt vacker musik.“ “Crusell gav en konsert, som var ibland de bättre jag någonsin hört. Crusell spelte saker av egen komposition, som voro förträffliga. Müller desslikes. Han är ändå den fullkomligaste virtuos i sitt slag, som jag kan göra mig begrepp om, och då jag hör honom, ger jag fiolen priset framför alla instrumenter i världen . . . Han försatte hela sitt auditorium i entusiasm. Mamsell Väselia sjöng, Collin även — men ingen madame Angelucci! Ingen Sebastiani! Varmed jag var rätt nöjd. Jag har hört dem en gång och kan därmed vara belåten. Det är ej röst,

utan fågelsång — och fula fåglar. En av dagarna hörde jag "Vattendragaren" av Cherubini — en nätt pjäs och en gudomlig musik. Skada han blev så illa given."

Betydelsefullast för Geijers musikutbildning blev dock bekantskapen med P. Frigel. Geijer hade länge längtat efter en lärare i musikteori, och nu äntligen fick han sin önskan uppfylld. "Silverstolpe har gjort mig bekant med Frigel, musikaliska akademiens sekreterare, en gammal hedersman, full av förnuft och musik och godhet. Han har lovat mig att få gå till honom ibland och hämta vishet. Jag blev då även bekant med kammarherre Silverstolpe, en god musikkännare. Han har varit envoyé i Wien i sju år, känner Haydn och berättade intressanta saker."

Mitt i musiknöjena kommer då och då en liten förstulen tanke på Anna-Lisa fram. Systern Jeanne Maria är som vanligt hans förtrogna. "Det fägnar mig, att ni fått duetten ur Folke Birgersson,[1] och att Lotta sjunger den och att Troili sjunger. Jag såg i förra veckan hela pjäsen. Den duetten avhörde jag med hela min själ. Jag kände, att jag hörde den, och att — jag hade hört den. Ack Jeanne Marie, det var ändå en rolig sommar! Anna Lisa har jag på länge, länge, ej hört av. Jag fick ett vackert brev ifrån henne före jul. Jag har svarat därpå — se'n har det varit tyst. Och varför må det ej vara tyst, då man ej kan, ej får — törs säga, vad som ligger mig på hjärtat — —? (punkt)."

En tröst hade han i all sin längtan. "Musik ger mig de gladaste stunder jag här har. Jag läser generalbas för Frigel . . . Jag har en särdeles estime för honom. Gud give, jag kunde lära mig någonting, och att jag också kunde göra sådana saker som

[1] Av Dalayrac (se förut).

han! Men det är för mycket begärt“. — Som ett postscriptum meddelar han, att han blivit bjuden höra en kvartett hos Stjerncreutz.

Musikstudierna skredo vidare framåt för Frigel, och Geijer är honom hjärtligen tacksam för allt, vad han får lära. Den 20 april skriver han till föräldrarna: “Stundom förfriskar jag mig med musik, skriver psalmer för den hederlige gubben Frigel och låter honom tala visdom för mig. i musikalisk och annor måtto.“

Uppsalakvartetten hade han saknat och bildade därför en ny i Stockholm med Silverstolpe som hjälpare. “Sedan Kolthoff kom hit, har jag ett par gånger haft kvartett hos mig, till det mesta exekverad av värmländska fingrar; det vill säga av Kolthoff, adjunkten Löwenhjelm, som på åtta dagar varit i staden, och Forssman; Silverstolpe den fjärde“.

Operan hade sedan konung Gustaf Adolfs olycksaliga befallning länge varit stängd, men nu återupptog man så smått allt efter konungens avsättning, och Geijer, liksom alla musikvänner i huvudstaden, gladde sig åt den nya ljusningen i förhållandena. “I måndags hade jag en stor glädje — och jag tänker att njuta den ännu en gång i afton: man har åter begynt att giva operor, ehuru ej på Operahuset, utan på den Mindre teatern. Man begynte med 'Iphigenie i Tauriden' i måndags. Det är en verkligt gudomlig musik. Det sägs, att operahuset skall bliva reparerat och använt till sitt förra ändamål. Det är invigt åt 'Fäderneslandets Sånggudinnor' — har Gustaf III låtit sätta på fasaden. Blir nu fäderneslandet räddat, så komma väl också sånggudinnorna åter.“

Nya förhållanden väntade snart Geijer. Kommerse-

rådet von Schinkel hade beslutat låta sin son företaga en resa till England och bjöd Geijer att vara honom följaktig på resan. På hösten 1909 skulle resan företagas, och Geijer reste på sommaren med glatt sinne hem. Innan resan ville han dock ha visshet i en hjärteangelägenhet och begav sig därför till Knut Lilljebjörn å Odenstad. Den 30 juli skrev han därifrån till sina föräldrar: "Ja, mina älskade föräldrar, jag är förlovad sedan i går med Anna-Lisa, redan länge mitt hjärtas älskling. Jag är förlovad under hennes fars välsignelse."

Sedan skyndade han till sin resa utan att avvakta föräldrarnas svar. Nästa brev är daterat "Yarmouth den 12 aug. 1809." Om Geijer väntat sig någon musikalisk behållning av sin utländska vistelse, blev han häri åtminstone i början grundligt besviken. I brevet till föräldrarna "London den 22 aug." sänder han hälsningar till kapten Rappholt och fru Stina och utlovar att någon gång berätta dem nyheter om musik. Det blev emellertid intet av, och orsaken är den, att han ingen musik hört. "För övrigt har en månads vistande här ännu ej gett mig ämnen till ett enda musikaliskt brev. Hälsa kapten och fru Stina det! — Jag kan ännu ej fälla något omdöme — men skulle jag döma efter de eländiga prov av inhemsk komposition, som jag här dagligen hör i operetter och farcer, ja, så klagade jag ej däröver, att engelsmännerna sakna smak i musiken, utan gratulerade dem, att de ej ha öra. Likväl är det samma land, som skryter av att hava ägt Händel och ännu med ett slags religiös vördnad hör hans sublima toner."

I ett brev av den 11 dec. utlovas en beskrivning av Londons "allmänna nöjen", och man väntar sig

att här åtminstone få höra något om musiklivet, men ej heller nu kan han meddela annat, än om vauxhallen, "ett av mina favoritställen, där jag tillbragt mer än en rolig afton. Orkestern ger symfonier och konserter för blåsinstrument tämligen väl. Emellanåt får man höra engelska nationalsånger och även arier." Vad som spelats få vi ej veta. Han beskriver sedan Coventgardenteatern, "där John Bull roas med arlequinader, äventyr och vidunderligheter" (vid den tid på året, då Geijer var i London).



E. G. Geijer.
Efter en 1810 i England målad medaljong.

Annandag jul talar han om, att han i Yarmouth satt sig ned och spelat fortepiano, men värden hade påmint honom om dagens helgd och anhållit om, att han åtminstone borde spela andlig musik och psalmer. "Samma dag erhöllo vi en annan förmaning, för det en av vårt sällskap sjöng en visa vid middagsbordet.[1] Det väckte uppmärksamhet. Folk skockade sig utanför fönstret,

[1] Bordsvisorna voro vid denna tid mycket vanliga, åtminstone i Stockholm (se bl. a. även I. Dannströms Minnesanteckningar s. 7 f.), men synas ej ha förekommit i England.

och sången måste upphöra. Denna erfarenhet gör, att jag på en söndag ej törs röra vid mitt stackars fortepiano.“ Den 7 mars omtalar han, att han skall lämna London. “I musikaliskt avseende förlorar jag mest på min snara bortresa från London. Just nu begynna alla konserter. Allt vad jag hittills hört är ej mycket.“ Något senare, den 21 mars, omtalar han dock musik, som han hört under januari och februari i London,[1] däribland den 30 januari för första gången Messias, “utan jämförelse det högsta tonkonstens verk, som nått mitt öra och glätt min själ. Jag har ej ord för detta intryck: så mäktig, så kysk, så överjordisk är denna musik. Jag skall aldrig förgäta den verkan första kören på mig gjorde . . . Sorg, glädje, triumf, andakt äro för evigt uttryckta i dessa körer. Över Hallelujah finns ingenting sublimare.“ Han fick sedan tillfälle att höra mera av Händels musik, dock mest blott urval ur hans oratorier. “Man hör den störste mästare i harmoniens effekter, som kanske funnits, och likväl hos ingen mästare tydligare, att deklamation och melodi är sångens teckning, harmonien dess kolorit. Suddare, lärda eller ej, tro, att man kan komponera endast med koloriten. Färgen blir därefter. — Leve sången! Ingenting går över en själfull sång.“

Den 7 febr. var “en annan epok“ i hans musikaliska liv. Han hörde för första gången Catalani på den italienska operan. “Gud ske lov, jag har äntligen ett begrepp om italiensk sång! Skulle jag försöka att sätta detta i ord, så vet jag intet annat uttryck därtill än: ett vackert överflöd, ett verkligt överflöd men skönt, emedan det kommer av rike-

[1] Endast meddelat i Saml. skr. I, 40.

dom, liksom lärkan kastar sina tusende klara toner omkring sig i den klara rymden . . . En skön och rik italiensk sång är ett verkligt tonrus . . . Denna eteriska entusiasm i sången går hos Catalani ända till heroism. Man har ej begrepp om en så praktfull bravur. Hennes röst förenar i högsta grad styrka, vidd och behag. Alla svårigheteter äro försvunna. Övervunnen svårighet är en förtjänst, som Catalani är över. Det är andan och livet i hennes exekution, som är det förträffliga. Det är ej exekution. Det hon exekverar, komponerar hon; så fullt tyckes det vara hennes egendom, och med en så levande originalitet överlämnas det åt åhörarna. Varför sjunger hon också ej alltid förträffliga saker utan så ofta modekompositioner av obskura mästare med namn på mi och mo och ti och to. Det är ingen ursäkt att åberopa publikens smak, då man såsom drottning i sångens rike kan befalla."

Geijer åhörde henne flera gånger sedan och studerade hennes sång med största grundlighet: "Jag har sedan hört henne oftare och tycker mig nu kunna urskilja något i glansen av denna talang. Det stora och präktiga synes mer ligga inom hennes egentliga krets än det ömma. Jag har hört henne misstaga sig i föredraget av händelska arier — likväl ej alltid; och hon synes vänja sig allt mer även vid *detta* slags enkla storhet. — Hennes utseende är ädelt och hennes aktion har samma karaktär. Jag har sett henne även på själva teatern och i hennes rum där. Hennes figur förlorar ej på nära håll, och hennes röst är även i tal ovanligt välljudande. Hon talte med ett slags ledig överlägsenhet och en ädel livlighet, syntes uttrycksfull och öppen i sitt väsende, sådan man älskar att finna konstnärskaraktären."

Catalani hade låtit Geijer förstå den italienska sången i dess största glans, men han hade därigenom också kommit till insikt om dess brister. “Ack, om den sanna italienska sången är det vackraste överflöd, vad skall man då säga om den falska, om den härmade — om dessa broderier, lärda på dagsverke — om dessa kolaraturer, som ha färg såsom en, som storknar — om hela denna fattigdomens möda, vartill man bjudes på pinligt förhör? Nu först förstår jag rätt min avsky för allt detta.“ Av Englands egna sångare hörde han endast Braham. Han hade en härlig röst, men boderade obarmhärtigt. “Huru har jag ej hört honom bortskämma arier ur Haydns Skapelse. Och dock kan han sjunga stort och enkelt. Jag glömmer aldrig hans föredrag av en aria med recitativ ur Händels Jephta: 'Deeper and deeper still'. Braham är en sann sångare i engelsk smak, och därtill även stor favorit hos publiken. Denna smak söker i sången ej en i sig själv uttrycksfull melodi; den fordrar framför allt, att melodien skall vara enkel och angenäm för örat, men för övrigt är så obestämd, att inga sångarens prydnader kunna bortskämma den. I detta avseende synes mig engelsk smak i musik fullkomligt lik med engelsk smak i målning. Det sinnligt angenäma, det behagligt kolorerade, eller högst det ömma, det rörande är den skönhet man fordrar. Strax ovanom denna allmänning vidtager beundran för det blott konstfulla, som beundras i grader efter dyrheten. Karaktär i konsten tyckes man snarast fatta som karikatyr.“ Den engelska tonkonstens karaktär studerade han så ingående som möjligt, och med skarpt öra lyssnade han ej blott till Brahams sång. Även åhörarna tänkte han på. “Likväl har man här de bästa åhörare man kan

önska, så snart det är fråga om ett redan färdigt rykte, som blivit erkänt i vad sak som helst. Så hörde jag en gång en orgelkonsert i Surrey chapel av den berömde orgelspelaren Westley. Kapellet var uppfyllt av människor, för vilka han i fyra fulla timmar spelte, mest fugor av Händel och Sebastian Bach. Engelsmännen sutto tåliga som lamm hela tiden."

Den musik Geijer hörde var ej av det slag han mest älskade. Den stora sången och operan hade ej i honom samma beundrare som instrumentalmusiken, speciellt kammarmusiken och klavérmusiken. Han synes många gånger ha längtat efter den. Till sist blev längtan honom för stark, och då han ej fick höra något, skrev han själv ned sina egna tankar i toner. Från Sidmouth meddelar han den 16 maj 1810 till systern: "Tack för din hälsning från kapten [Rappholt], Jeanne Marie! Jag skall säga dig Jeanne Marie, att stillheten i Sidmouth väckt mina musikaliska fantasier. Efter flera års förlopp har jag åter en gång försökt sätta mina tankar i noter. Ett allegro ur f-moll, en andante med variationer, ett allegro ur C-dur och en menuette äro redan färdiga, ehuru ej fullt på papperet. Jag funderar nu på ett rondo, och tänker, då det blir färdigt, att roa mig själv med att säga: Deux Sonates pr m. Erik etc. Du må tro, det är svåra saker. Jag kan knappt själv spela dem — men jag måste väl göra dem den äran, som högst sannolikt ej vederfares dem av någon annan."

Fru Geijerstam får äntligen ett brev från Sidmouth den 29 maj, där han omtalar Messias, Catalani m. m. men har knappast något nytt att tillägga utöver det förut meddelade. Om sina kompositioner yttrar han:

"Lugnet i Sidmouth har gett nytt liv åt mina musikaliska övningar och att frukten därav ej är mindre än två sonater för klavér, en ur f-moll och en ur B-dur. Huru ofta märker jag mig ej någon afton flyttad från England till fortepianot på Frösvidal för att få uppförd min musik för hela *min* allmänhet, den mildaste, bästa allmänhet, som ännu dömt här i världen någon författare. Jag menar min bästa faster och kapten Rappholt. Det är förskräckligt svåra saker. O! Faster må lita på jag skall någon gång plåga henne med dem. Hur tänker faster använda sin sommar, blir någon resa till Ransäter? Ack, den som finge stämma möte där." [1]

En månad efter detta brev var han redan i hembygden, och sommaren torde som vanligt ha varit uppfylld av musik tillsammans med kapten Rappholt och fru Geijerstam.

Med den engelska resan var ungdomstiden i Geijers liv gången till ända. De stora, mäktiga intryck han i England mottagit, hade låtit honom hastigt mogna till man. De krav framtiden skulle ställa på honom voro av annan art, och därför drogs liksom en förlåt för allt det förflutna. Musiktiden med all dess hänryckning var förbi, och en ny med mera praktisk verksamhet väntade.

Innan vi lämna denna ungdomstid, må det tillåtas oss att göra en översikt över alla händelserna. Av de många breven hem framgår oförtydbart, att musiken haft hela hans hjärta, och att han funnit

---

[1] Geijer tänkte även på sin gamle lärare i musik, P. Frigel, och gav honom från Sidmouth ett långt brev om sina musikaliska intryck. Detta brev, numera förvarat i Musikaliska akademiens bibliotek, är hittills okänt och återgives därför här som bilaga in extenso.

hela sitt konstbehov tillfredsställt med tonkonsten. Från studierna hade han ständigt flytt till tonernas tröst. Hans musikaliska utveckling hade även skett snabbt och låtit honom få en allsidig inblick i tonkonstens hela väsen och anda. I hembygden före studenttiden hade kapten Rappholt gjort honom förtrogen med Schobert, Boccherini och Haydn. Genom dessa mästare hade han lärt känna det bästa av dåtidens kammarmusik. Själv hade han försökt sig med komposition "utan att känna dess regler". Studenttiden i Uppsala hade i början intet att bjuda i musikaliskt hänseende, endast hemmet kunde fortfarande under ferietiden mätta hans hunger efter musik. Först 1804 får han klavér och börjar längta efter undervisning i komposition. Det stora genombrottet sker på våren 1805, då han får höra Mozarts requiem. Musiken har sedan allt större plats i hans hjärta, och när han 1806 blivit fil. doktor, begynner han på allvar sina musikövningar. Liksom i hembygden är det kammarmusiken, som får största delen av hans musikintresse. På hösten 1806 börjar hans kvartettensemble, och denna fortsätter tämligen regelbundet två år framåt. Vid samma tid börjar Geijer även medverka som utövande pianist dels vid aftonunderhållningar i hemmet, dels vid offentliga konserter och erhåller kännares beröm för sitt spel.

Haydns Skapelsen våren 1807 i Stockholm blir en ny epok i hans liv. Ehuru Haydn begynt ersättas av Mozart, kan han ej annat än falla i förundran över de storslagna körerna och orkesterpartierna. Mozart som instrumental kompositör vinner allt mera hans behag, och Haydn, Schobert och Boccherini förblekna som blotta "minnen" från hembygden. Med året 1807 begynner han även studera Bach,

Händel och Scarlatti och fattar kärlek till den äldre polyfona musiken. Sedan han 1808 flyttat till Stockholm, får han äntligen tillfredsställa sin längtan efter lektioner i komposition, och våren 1809 studerar han för Frigel. Dock synas dessa lektioner ha begränsat sig till harmoniläran. I den högre musikteorien förblev han alltid autodidakt. Med resan till England slutade lektionerna, och han fick sedan annat att tänka på än musik.

I komposition tycks han under denna tid ha försökt sig upprepade gånger. Som student sänder han även hem prov på sina verk, och i maj 1801 omtalar han i brev sin förundran över det omdöme en pianosonat av honom fått i hemmet. Även sedan synes han, mest under ferietiden tillsammans med kapten Rappholt och fru Geijerstam, ha försökt sig som kompositör. Alla dessa försök synes ha begränsat sig till piano- och kammarmusik.

Under den engelska resan äro musikintrycken till att börja med få, men sedan han på våren 1810 hört Englands bästa musikkrafter, får han ånyo lust att komponera. Resultatet blir två pianosonater. Huruvida han även komponerat solosånger med piano under ungdomstiden blir svårt att avgöra. Att döma av den musik han hört och studerat synes det, som om sången ej varit nämnvärt föremål för hans intresse, åtminstone ej som enkel solosång. Endast den konstmässiga arian som led i ett oratorium, requiem eller opera finner hos honom en beundrare. Det synes helt och hållet ha saknats impulser till komponerande inom denna genre, i vilken just då Åhlström, Palm, Hæffner m. fl. försökte sig. Av dessa kompositörer omnämnes i breven endast Hæffner, men då uteslutande som Bachbeundrare.

Då någon studentsång ej existerade i Uppsala vid denna tid, kan han ej heller ha mottagit några intryck inom denna konstart. Han var således begränsad till piano- och kammarmusik. Inom dessa områden rörde sig hela hans musik.

Man frågar sig då ovillkorligen, om all denna av Geijer före 1811 komponerade musik verkligen försvunnit. En lycklig omständighet har bevarat de tvenne sist komponerade sonaterna, vilka tillkommit i Sidmouth i maj 1810. Å den ena står: "Fantasi för pianoforte tillegnad Anna Lisa Lilljebjörn av E. G. Geijer." Den är i tre satser: Adagio (F dur) — Allegro (f moll) — Andante (F dur med Minore i f moll som slut). Geijer har själv kallat denna "förskräckligt svår", och det må vi gärna erkänna, att den sedd ur dåtida förhållanden ställt stora krav på pianotekniken. Stilen är Mozarts med klar melodik och arkitektonisk temauppbyggning. Vi vilja spara en närmare analys till ett senare kapitel om Geijers instrumentala kompositioner.

Den andra sonaten bär titeln: "Nr 2. Sonate för pianoforte av E. G. Geijer, tillegnad hans värderade vänner Christina von Hofsten och Bengt Gustaf von Rappholt". Denna sonat har fyra satser: Allegro assai (g moll) — Andante (G dur med Minore i g moll) — Capriccio: vivace e scherzando (G dur) — Vivace (G dur). Då båda dessa verk äro tillkomna samtidigt, förete de ingen nämnvärd olikhet i stil.

Geijer står med sina två Englandskompositioner redan färdig som musiker, och vi sakna således möjligheter att bedöma hans tidigare utveckling. Att flera försök ha föregått dessa bevarade alster, därom hade vi kunnat vara förvissade, även om ej breven nämnt tidigare kompositioner. De äro med en på-

taglig lätthet kastade ned på papperet utan sökande efter uttryck. Temabearbetningen visar även stor vana. Bristen på grundlig kontrapunktisk skolning kan dock ej döljas, och den verkliga konstmässiga genomarbetningen ersättes därför hälst med en variationsartad utsirning av temat.

Ehuru vi sakna varje prov från denna tid på hans förmåga som sångkompositör, har dock till eftervärlden bevarats från Geijers senare tid en sång, som, enligt kompositörens egen anteckning, till melodien förskriver sig från ungdomstiden. Å manuskriptet till sången *Det forna hemmet* („Vem söker jag? Vem?“; å första orig.-ms. i Musikhist. Museet, Sthlm, med titeln *Minne*) står antecknat: „Melodien 1805, orden 1841“.[1] Då denna melodi såsom

[1] Samma anteckning å andra orig.-ms. i Hamiltonska saml., Uppsala. C. D. Marcus (E. G. Geijers Lyrik s. 229) har vilseletts av Hamiltonska katalogens uppgift 1814 och ej sett årtalet på manuskriptet 1841. Han placerar dikten bland ungdomslyriken och säger: „Till dessa starkt personliga stämningsdikter kan man emellertid lägga ännu en, som förut ej observerats. Det är den lilla sången *Det forna hemmet.* Ty enligt greve Hamiltons originalmanuskript är melodien från 1805, texten från 1814. En blick på orden övertygar oss också lätt nog om dess tillkomst just år 1814.“ Mot detta står dels Hamiltonmanuskriptets, dels M. M.-bladets tydliga datering 1841. Även är den Geijerska pikturen avgjort 1840-talets. År 1814 var hans handstil helt annorlunda. För året 1814 talar således intet annat än en tillfällig misskrivning å en på 1880-talet företagen förteckning. Därmed förfaller även Marcus' vidare tolkning: „Poemet kretsar med andra ord kring tanken på fadern, som avled år 1814 och som hyllats av sonen även i personalier, upplästa i Ransäters kyrka“. Sången trycktes 1842, alltså i likhet med de flesta av Geijers tonsättningar på den tiden omedelbart efter tillblivelsen. Marcus tillägger även, att dikten „med sin stämningsatmosfär av stilla sommarafton förebådar mest avgjort Geijers mandomslyrik“. Dikten ej blott *bebådar*, den *tillhör* mandomslyriken.

tillkommen 1805 står alldeles isolerad i hans kompositoriska produktion, är det omöjligt att fälla något omdöme om den. Såsom ren melodi är den för konstlös, och någon jämförelse med de samtida svenska sångerna av Åhlström låter sig ej heller göra. Den får sitt intresse således endast som ett bevis för, att Geijer även före 1811 sysslat med enkla sångmelodier i visans anda.

Om således de bevarade exemplen på Geijers kompositionsstil under ungdomsåren äro fåtaliga, äro proven å hans musiklitterära stil så mycket rikhaltigare. I breven och dagboksanteckningarna omtalas, som vi förut sett, ofta musiken, och den omdömesförmåga han där visar, är både mångsidig och djup. Geijers utveckling som musiklitterär författare har närmast tre mittpunkter: Analysen av requiemet 9 mars 1805; Haydns Skapelsen 12 april 1807 och musiken i England 21 mars 1810. I den första är han ännu blott beundraren, som i poetiska uttryck omsätter sina musikaliska intryck. Visserligen hade han "partituret i hand" och följde noggrant med allt, men någon verklig kritisk genomgång av verket ger han oss ej. Allt har blivit "överjordiskt", "himmelskt, för vilket ord aldrig gives", "helig lovsång som triumferande och renad höjer sig mot det eviga ljuset". Vid Haydns "Skapelsen", är redan hans kritiska sans mera utvecklad. Visserligen erkänner han att "det endast tillhör musiken att kunna beskriva det obeskrivliga", men ändå gör han försök att i ord tolka den instrumentala inledningen (kaos): "Klagande dissonanser förekomma i början. De synas vilja försmälta till ett harmoniskt ackord, men göra det aldrig, utan stiga i oreda, om jag så får säga. Orkestern ar-

betar tyst, liksom i en fiendskap, som ej ännu hunnit utbryta. Under detta låter han de djupa instrumenterna, varibland jag i synnerhet vill minnas fagotten, stundom genomskära dissonansen med ett djärvt lopp. Det är, som då man väntar åska och hastigt ser blixten genomskära hopade moln. Äntligen får man en harmonisk gång i en ton, där man minst förmodade. Men det varar ej länge. Harmonien söndrar sig i strid. Instrumenterna begynna att med korta starkt markerade drag liksom stöta varandra ifrån sig. De högre samla sig i ett tyst ackompagnemang. Melodien, som ligger i de grova blåsinstrumenterna, förefaller som suckar ur djupet och motsvaras stundom i högre oktaver av flöjter och klarinetter. Orkestern samlar sig småningom i ett crescendo, som slutar sig liksom med en explosion i ett fortepiano av alla instrumenter, där våra violinister på Sjöstad vanligen slutade sitt lilla kaos."

Trots sin beundran för allt det "gudomliga" i Haydns verk är han strax beredd till en skarp kritik av Haydns försök att "härma naturljud". Även är han ej blind för bristerna i själva utförandet.

Till sin högsta höjd når Geijers kritiska förmåga i hans bedömande av den engelska musiken våren 1810. Han skildrar där sina intryck av Catalanis sång, fäller träffande omdömen om den italienska musiken i allmänhet och ger en belysande bild av den virtuosa sången, dess rikedom och fattigdom. Den speciellt engelska sångkonsten skildrar han i samband med Brahams sång och övergår till sist till en förträfflig kritik över den engelska musikkulturen över huvud.

Med den engelska resan slutar dessa ingående musikskildringar. Andra intressen fängsla honom

sedan i lika hög grad som musiken, och tonkonsten blir ej den konst, åt vilken han ger sin första och högsta dyrkan. Redan de engelska breven visa en mängd andra intressen, dels sociala och allmänt kulturella, dels litterära. Han yttrar sig ofta utförligare om dessa, och Geijerhistorikern skymtar för första gången fram i all sin styrka och klarhet.

Musiken, som hittills intagit främsta platsen, får maka åt sig och dela rum med kulturhistorien och litteraturen. De förut så mäktiga musikintrycken bli ej längre så impulsivt elementära, utan lämna mera rum för reflektion. Geijer blir som skapande musiker ej längre de stora instrumentala konstformernas man utan den lilla visans, sångmelodiens. De följande tio åren efter Englandsresan lämna oss därför mindre i musikaliskt hänseende än de föregående tio åren, och de löften ungdomstiden givit bli ej fyllda av den första mannaåldern. Först sedan nya musikvänner slutit sig till honom, med vilka han kunde dela sin glädje över tonkonsten, begynna ungdomstidens musikintryck bära bättre frukt, och nya stora tonverk se då dagen.

2.

Första mannaåldern.

(1810—1823).

I musikaliskt hänseende utgör året 1823 en ny milstolpe på vägen framåt. Geijer träffade då för första gången Adolf Fredrik Lindblad. Det tycks som om Geijer dittills just saknat en genuin musiker bland sina vänner. De gamla vännerna kapten Rappholt och fru von Geijerstam kunde efter 1810 ej som förut stödja honom i hans musikintressen. Rappholt hade blivit gammal och sjuklig. Besöken på Frösvidal blevo färre, och mångahanda litterära uppdrag förde Geijer bort från den intima musikutövningen. Somrarna blevo ej ensamt musikaliska vilostunder. Av de nya vännerna fanns ingen som ägnade tonkonsten hela sin dyrkan, och Geijer behövde för sin musik yttre musikaliska impulser. För egen del glömde han ej tonkonsten. Den utgjorde som förut hans bästa rekreation, hans vila från ansträngande arbete, men någon deltagande vän att meddela sig med, hade han ej. Först med 20-talet erhöll han sådana, och av alla blev Lindblad hans bästa förtrogne i musiken. Jämte honom blev Törneros hans aldrig svikande musikvän. Redan några år före Lindblad hade han slutit sig till den intima kretsen, och Geijer utbytte med honom sina tankar om tonkonsten. En annan av de yngre musikvännerna, som slöto sig till Geijer vid samma tid, var J. U. Ekmarck. Det är dock först efter 1823, som

dessa båda tillsammans med Lindblad giva Geijers musikkrets en bestämdare prägel.

Redan 1815 hade Geijer i Malla Silverstolpe förvärvat en trogen vän, och den musik hennes hem hade att bjuda på omfattade Geijer med djupt intresse. Själv var dock Malla Silverstolpe ingen personlighet, för vilken musiken var allt, och Geijer blev måhända i hennes krets mera den givande än den tagande. Atterbom, som Geijer redan 1811 fått till vän och förtrogen, var varmt intresserad för musiken, men ej så, att han kunde giva Geijer några bestämda musikaliska impulser. Endast då det gällde Beethoven kunde Atterbom, som under sin utrikesresa 1818—1819 personligen sett den store Wienermästaren och fått känna något av dennes stora, mäktiga personlighet, giva Geijer tankar, som framtiden skulle låta mogna. Först med Törneros och Ekmarck skulle även Geijer komma in i Beethovenmusikens trollkrets.

En musiker stod dock Geijer under hela denna tid nära: universitets director musices Hæffner. Båda hulpos åt i alla de musikaliska företag, som då krävde sin lösning, och båda bidrogo på sitt sätt att ge stadga åt den nya musik, vilken från Uppsala utgick till gagn för en ny svensk tonkonst och en ny musikkultur i den nya vissången, manskvartetten, folkvisan och kyrkomusiken.

Hæffner var dock redan en gammal man, som endast motvilligt följde med i de nya strömningarna. Händel, Gluck och Bach voro hans ideal. Mozart, som Geijer redan under studenttiden svärmat för, kunde Hæffner ej rätt förstå, och Beethoven låg alldeles utanför hans musikuppfattning. Även hade Hæffner svårt att sätta sig in i de musiklitterära

intressen, som besjälade romantikens män. Diktens och tonkonstens samverkan som två varandra närstående konstgrenar uppfattade Hæffner endast som ett samarbete mellan ordet och tonen på "en sann deklamations" grundvalar. Hæffner var uppfödd under Glucks tidsålder och fattade förtoningen av en dikt endast som en recitationens noggranna återgivande av den i dikten slumrande tonen.

För den nya tiden var det däremot mindre den torra förståndsmässiga deklamationen än den gudomliga ovanifrån kommande melodiska ingivelsen, som gav dikten tunga, så att den kunde tala, ej till vårt förstånd, utan till våra känslor. Ej det Gluckska recitativet utan den Bellmanska melodien var den nya tidens ideal. Den melodi, som fötts hos skalden samtidigt med dikten, bildande ett med dess väsen, önskade man föda på nytt, och man sökte den skald, som kunde liksom Bellman dikta i ord och toner. Geijer blev denne tonskald, om ej helt i Bellmans anda, så dock en skald med förmåga att genast kläda en dikt i en naturlig melodisk gestalt. Geijer blev i detta hänseende den ende. Ingen kunde som Atterbom ge en dikt ett rent musikaliskt välljud, men tonen saknades, och man trängtade efter en verklig tonskald för dikten och musiken i förening.

Mången gång blev väl dikten det väsentliga och musiken den bleka skuggan hos Geijer i dessa hans tondikter från 1810-talet. Geijer hade för litet handledning på det nya området, ända tills en annan kom, som kunde visa vägen. Denne man blev Lindblad. Även han kunde dikta i ord och toner på en gång, men dikten blev mindre rik i förhållande till tonen, och även han måste stanna på halva vägen. För Geijer däremot, som förut ej förmått

ge sina dikter den rätta, stora musikaliska gestaltningen, blev den Lindbladska tongivningen en vägledande fackla. Sedan Lindblad fullbordat sin musikaliska utbildning och med 30-talet begynt utge



J. F. Hæffner.

nya sånger av musikalisk anda och kraft, tvekade Geijer ej längre om det rätta musikaliska uttrycket. I ädel tävlan med sin vän utgav han nu det ena sånghäftet efter det andra, och 30- och 40-talet blev en ny vår för den Geijerska sången. Denna nya

tid begynte med ett gemensamt sånghäfte utgivet av Geijer och Lindblad 1824. Före detta häfte har Geijer endast ringa att ge i musikalisk förtoning. Tiden 1810—23 innesluter Geijers första utveckling som tonskald, och vi skola nu följa den med hjälp av hans egna meddelanden i brev och memoarer.

Sedan Geijer hemkommit från England, tillbragte han sommaren hos de sina i Värmland, och Knut Lilljebjörn, den blivande svärfadern, blev som förut hans förtrogne i musik. Hans violoncellspel lockade Geijer till att försöka sig som kompositör inom kammarmusiken. I brev till honom från Stockholm, där Geijer bodde vintern 1810—1811, omtalar han ($^{17}/_{1}$ 1811) sin sonat för violoncell och piano: "Jag har gjort några ändringar i duetten för violoncell och klaver, som frambragtes på Odenstad, och bifogat ett adagio och en rondo. Och ehuruväl det torde hända, att mästarn själv får lov att säga därom: att allt är ganska dåligt, så fägnar jag mig likväl i föreställningen att därmed få plåga morbror i sommar".

Denna violoncellsonat synes ha gått förlorad, så vida vi ej få tänka oss denna identisk med en i Hamiltonsamlingen förvarad "Sonatina för pianoforto och violoncell. Min svärfar Knut Lilljebjörns minne tillegnad". Dedikationen synes tyda på sonatens tillkomst efter svärfaderns död (1838) men möjligen kan den äldre sonaten ha tjänat som underlag för den nya. Den bevarade cellosonaten har endast tre satser: Andante (F dur) — Menuetto (a moll) med trio (Maggiore A dur) — Allegro con spirito (a moll med mittstycke i A dur). Av dessa satser motsvara således ingen direkt de i brevet omtalade tilläggen: adagio och rondo. Vi lämna därför denna sonat

för att i stället omtala den i samband med 1830-talets produktion, till vilken den otvivelaktigt hör.

I samma brev till svärfadern omtalar Geijer även en ny sonat för pianosolo: "En ny klavérsonat har kommit till världen, varav världen ej vet det minsta". Även denna har ej bevarats till våra dagar.

Till föräldrarna skriver han den 17 mars 1811: "Musik har jag ofta tillfälle att höra. Förleden söndag uppfördes 'Årstiderna' av Haydn på Riddarhuset. Det är en förträfflig musik, som väl förtjänar att sättas i bredd med 'Skapelsen'. Orkestern hade genom amatörers hjälp blivit väl besatt. Musiken gick ganska bra och gjorde en förträfflig effekt, som jag länge med nöje skall påminna mig. Om lördag blir det åter konsert, och jag väntar mig då även att få höra någonting vackert."

I samma brev nämner han även om ett sällskap, som grundats: "Vi ha inrättat oss till ett sällskap, som träffas nästan dagligen, vi prata, röka och läsa götiska kämpasagor tillsammans". Om detta sällskap, som erhöll namnet "Götiska förbundet" har Geijer skrivit en särskild berättelse (1845). Utan musik var man ej: "Jag diktade en egen invigningssång, som förbundet förbehöll för sig. Huru många av de götiska sånger, som sedan utgingo bland allmänheten, uppstämdes ej först i dessa glada, vänskapliga lag! Vi hade ibland oss goda sångare; isynnerhet en förträfflig röst, tolk av ett lika förträffligt hjärta. Så, som jag hörde förbundsbrodern Johannes Dillner sjunga Idunas första sånger, skall jag ej höra dem mer." Om de första dikterna heter det: "Jag skrev i Stockholm vintern och våren 1811 sångerna: Den siste kämpen, Vikingen, Den siste skalden. Jag satte dem även i musik. Endast melodien till Vi-

kingen har blivit behållen. Musiken till de bägge andra är förkommen, till föga skada, då denna uppgift översteg mina krafter.“

Ehuru Geijer här själv förklarar musiken till *Den siste skalden* förkommen, har den dock sedan kommit till rätta. Den återfinnes nämligen i Ham.-saml. (nr 2) och är daterad “den 7 juli 1817“. Den torde otvivelaktigt vara en av de intressantaste ungdomssångerna av Geijer med dess avgjort recitativiska form och strävan efter en uttrycksfull deklamation.

Tidskriften Iduna, som blev förbundets organ, upptog Geijers dikter, i början dock utan musiken. De tre nyssnämnda sångerna meddelas i första häftet (1811) men utan melodien. En 1817 tryckt andra upplaga av första och andra häftet gav även melodierna till “Manhem“ (av Hæffner) och “Vikingen“ (av Geijer; ack. enligt anteckning av Hæffner). Tredje häftet (i första uppl. 1812) har melodien till “Necken, Polonaise upptecknad efter en tradition i södra Sverige“. Detta är första gången “Neckens polska“ förekommer i tryck. [1] Därjämte meddelas en melodi i detta häfte till den i första häftet av Iduna meddelade översättningen “Thormoder Kolbruna skald“. Såsom särskild beteckning för utförandet står: “Takten, deklamation och aspiration rättas strängt efter poesin“. I Idunas fjärde häfte (1813) förekommer även en musikbilaga, vilken meddelar musik till “Samloms bröder, kring frihetens fana“ dels i sättning för manskör dels för sång med piano. Idunas 5:e häfte (1814) saknar musikbilaga. Det därpå följande 6:te (1816) lämnar musik till “Se

[1] Afzelii dikt meddelas i samma häfte s. 87. Här heter det: “Efter en i Västergötland och Småland allmänt känd melodi, under namn av Neckens polska“.

över dal och klyfta" (text i tredje häftet) dels för trestämmig manskör (1 ten., 2 basar) dels för solosång med piano. Här träffa vi åter en anmärkning om utförandet: "Varje strof deklameras efter dess innehåll mera raskt än vekt". Först i sjunde häftet (1817) möta vi en melodi av Geijer, till *Odalbonden*, i mycket enkel tvåstämmig sättning för sång och piano (texten redan i första häftet). Sannolikt var melodien komponerad samtidigt med orden. Det konstlösa ackompagnementet låter dock ana, att det ursprungligen endast varit fråga om en enkel melodi utan varje ackompagnement. Melodien är lika för alla verserna; endast 4:de och 10:de ha några smärre förändringar. 8:de häftet (1820) har åter musikbilaga: Melodi med pianoackompagnement eller fyrstämmig kör till *Sång på Oscarsdagen* ("Det gamla Göta lejon vilar", text i samma häfte). 9:de häftet (1822) har ovanligt rikhaltig musikbilaga. Förutom musik till *Sång för Jämtlands fältjägare* ("Det rör sig, det vimlar"), *Skadis Klagan* (mel. en "gammal svensk folkdans": text: "Satt i sin sal Niords bedrövade maka") och *Flyttfåglarna* meddelas en sång av Geijer: *På morgonen av Oskarsdagen 1821* (text samma häfte s. 33): "Se skuggorna fly och morgonen bräcker" med anmärkningen: "Ämnat att sjungas av officerare". Den 11 dec. 1822 skrev Geijer till Adlerbeth med anledning av denna sångs införande i Iduna: "Jag sänder hosföljande verser men är ej enig med mig själv, om jag skall önska deras införande i Iduna, i fall de därtill finnas tjänliga. De blevo skrivna på begäran av en bekant, som är ordonnansofficer hos H. K. H. Kronprinsen och voro ämnade att sjungas för honom tidigt på morgonen sistlidne Oskarsdag. Förslaget gick ej i verklighet, emedan

en av de tillämnade sångarne sjuknade. Verserna blevo emellertid till prinsen överlämnade. Jag har även på dem satt en melodi för 4 röster."

Tionde Idunahäftet (1824) har musik av Crusell till *Göten* ("Än äro götens bygder det gamla sagoland") och av Sjögren till *Stjärnsången* ("Stjärnorna blinka") samt en gammal färösång (medd. av A. F. Winding i Kphn). 11:te och sista häftet (1845) har sedan Geijers historik samt en medlemsförteckning, däri man finner, att endast en yrkesmusiker varit medlem i förbundet (Crusell) och detta så sent (1818), att han knappt kunnat göra någon nämnvärd insats.



B. Crusell.

Av det ovan anförda framgår, att Götiska förbundet endast i andra hand haft intresse för musiken. Någon ny musikalisk glanstid för den enkla visan förkunnade samfundet ej. Den nya klangfulla diktningen, som för den svenska poesien blev så epokgörande, hade intet intresse över för musiken. Därför blev också resultatet av de små försöken att

sätta melodier till dikterna betydligt svagare än den gamla skolans med skalden Valerius och Åhlström som musikalisk rådgivare. I denna skolas tidskrift "Skaldestycken satta i musik" är allt mera musikaliskt avvägt, och text och musik stå i bästa förhållande till varandra. Man märker, att en rutinerad musiker står vid styret. Götiska förbundet hade endast Geijer, men han kände sig osäker på detta fält av musiken. Den grundliga kunskap han förskaffat sig i tonkonsten rörde sig om instrumentalmusiken utan sång, men för denna gren hade Götiska förbundet intet att bjuda.

Hos den med göterna ofta sympatiserande nya skolan, "fosforisterna", med Atterbom i spetsen, fanns betydligt mera sinne för musiken som självständig konst. Betonandet av känslomomentet i dikten gav större utrymme åt musiken, och Atterbom pekade ofta på Bellmanssången såsom den nya skolans ideal: ord och musik födda samtidigt hos samma tonskald. Det fanns emellertid ingen sådan dubbelkonstnär att tillgå, och Geijer fick därför, så gott sig göra lät, fylla bristen. De sånger Geijer i ord och musik publicerade i deras organ *Poetisk kalender* inskränker sig till tre: *Anderöst* ("Om sent ur aftonrodnans slöja", ord av Atterbom) 1813, *Den lille kolargossen* ("I skogen vid milan sitter far") 1814/15 (tr. 1817) samt *Riddar Toggenborg* ("Kuno trogen systerkärlek") 1817. Dessa tre sånger stå emellertid avgjort över Idunamelodierna och särskilt de två senare visa en avgjort säkrare form.

Att Geijer inom sången ej kände sig mogen att stå för sin musik själv intygas bland annat av ett brev till Atterbom 27 aug. 1814. Det heter där: "Bed honom [Hæffner] om en avskrift av melodien

till Vikingen, sådan som han ändrade den. Jag har förlorat den enda avskrift därav jag själv ägde." Då *Vikingen* sannolikt (enl. Geijers eget meddelande i historiken över Göt. förb.) är Geijers första solosång, vore det ju lätt förklarligt, att just detta första försök behövt hjälp av en skolad musiker. De första sångerna visa emellertid ett så osäkert famlande, att det vore ej att undra på, om Geijer även för de andra sångerna från tiden före 1820 behövt lita till annans hjälp. I ett hänseende är Geijer fullt ursäktad. Den nya tiden krävde annan musik än den gamla skolans dikter, och man måste därför treva sig fram, innan man fann den rätta vägen. De musiker man hade att tillgå, som kunde tänkas samarbeta med nya skolan, voro ej så många. Hæffner var självskriven såsom Geijers och Atterboms vän. Han var såväl Idunas som Poetisk kalenders musikaliske rådgivare. Hans stil var dock för ålderdomlig för att ge de nya sångerna det rätta uttrycket. Crusell var även en god hjälpare. Han var en förstående vän av den nya diktningen och hjälpte, som vi sett, även till i Iduna, om än han för sent blev medlem (1818) för att rätt kunna göra sitt inflytande i större mån gällande. Som tonskald stod han dock Tegnérs diktning närmare och passade bättre i den deklamatoriska genren än till Atterboms stämningsmättade lyrik. Nordblom, själv Uppsalabarn, begynte 1818 (från Uppsala) utge solosånger med pianoackompagnement. Geijer litade ej ogärna till hans hjälp, men en viss kylig återhållsamhet hos honom gjorde, att han ej kunde upptagas bland de unga svärmarna. Hans tondiktning fick sin bestämda prägel först på 20-talet, då redan Lindblad begynt skriva i den nya andan. Återstod då endast

Geijer själv. Som vi förut sett saknade han ej en grundlig musikalisk skolning, men hans intresse hade förut legat utanför vissången. Det krävde tid, innan han tillräckligt satt sig in i den nya stilen. Rätta tonen fann han först efter 1823, då Lindblad stod vid hans sida. Som vi längre fram skola se, gav han fortfarande under denna period sitt bästa inom instrumentalmusiken. Där behövde han ej Hæffners hjälp utan skrev säkert och fast utan att behöva leta efter rätta uttrycket. Geijers förtjusning 1821, att "för första gången" se sin musik i tryck, tyder också på, att han ej ännu räknade sångerna till sin egentliga musikaliska produktion.

En vägledning erhöll Geijer först genom studiet av folkvisan. Han blev i vida högre grad än vid tongivningen av dikterna där ett gott stöd för den nya skolan. Den man, som ledde Geijers intresse in på detta fält, var A. A. Afzelius. I berättelsen om Götiska förbundet (1845) säger Geijer om honom: "En poetisk kallelse av annan art lät först höra sig i detta häfte (Idunas tredje häfte). Förbundsbrodern *Afzelius* var då lärare vid frimurarebarnhuset, där min bror *Karl Fredrik Geijer*, en av de ibland oss så kallade stamgöterna och tillika förbundets skattmästare, bodde, och där förbundets stämmor länge höllos. Han hade varit den förste, som ökade tolvtalet av bröderna. Han begynte ibland oss bliva verksam med tredje häftet av Iduna, där han framträdde med romansen *Necken*, diktad till den härliga folkmelodien *Neckens polska*, vilken även såsom musikbilaga till detta häfte utgavs. Sällan har man hört ett innerligare och ljuvare sammanhang emellan ord och musik, än i denna sköna dikt. Det var också en ny ton lockad ur den svenska lyran, eller rättare

det var den gamle *strömkarlens* toner, som väcktes ibland ett yngre släkte. Det var den *svenska folkvisans* ton, som åter var träffad och upplefde. Den, som först anslog den till det bildade och förbildade släktets förvåning, var en man, från barndomen med densamma förtrogen och som var i besittning av stora samlingar i detta avseende, vilka han plockat från folkens läppar. Han föreslog mig, ehuru jag i början ej var synnerligen gynnsamt stämd för honom och hans bemödanden, att vi bägge gemensamt skulle utgiva en samling av gamla svenska folkvisor. Jag lockades av de gamla härliga melodierna, av vilka han även samlat ett stort antal, och kom därigenom in i ämnet. Jag skrev inledningen till *Svenska Folkvisor från forntiden, samlade och utgivna av E. G. Geijer och A. A. Afzelius,* av vilka 1:sta delen utkom 1814 och 2:dra och 3:dje 1816 och 1817: ett arbete, varpå mitt namn mycket oförtjänt står främst; ty ehuru jag, eller rättare min fästmö, meddelade några bidrag av Värmlandsvisor, och jag genom min vänskap med kapellmästaren Hæffner av honom fick melodierna redigerade samt skrev en i tredje delen införd avhandling om *Omkvädet*, var arbetet i själva verket Afzelii."

Att Geijer från början ej hade någon hög tanke om Afzelius, kunna vi döma av det brev han 30 juli från Ransäter skrev till Idunas redaktör J. Adlerbeth. Hans omdöme om texten till Neckens polska låter här även helt annorlunda: "Afzelii *Neck* är visserligen i sitt närvarande skick så god den kan bli. Men musiken, som jag nu först lärt känna av de bifogade noterna, har återväckt hela mitt missnöje mot poeten. Musiken är förträfflig, har originalitet och karaktär i högsta grad. Och hur passar till dessa toner, i

vilka en så frisk naturkraft talar, den av sentimental dimma omslöjade och i duggregn av känslor uppblötta poesien? Den smakar som nattståndet dricka efter ett glas champagne. Man skall vara en känslosam skålvästgöte för att ej av denna musik hava blivit inspirerad till kraftigare produkter."

Afzelius hade börjat med att utgiva folkdansmelodier och för detta arbete förvärvat Åhlströms musikaliska stöd.[1] För den nya skolan smakade denne väl för mycket av det akademiska lägret, och Geijer skyndade att förvärva Hæffner till rådgivare. I sin biografi av Åhlström säger Afzelius: "Såsom Åhlström hade från Bellmans läppar räddat dyrbara minnen av forntidsmusik, så hade även jag önskat få melodierna till mina Svenska Folkvisor av honom behandlade; men min medutgivare E. G. Geijer hade redan lämnat sin vän Hæffner detta förtroende."[2]

Geijer intresserade sig mycket för folkvisornas melodier och sökte samla i sin hembygd i Värmland, vad han kunde ernå. Han erhöll, som vi redan sett, en del av sin fästmö Anna Lisa, men därjämte upptecknade han även själv melodier, som han hörde sjungas. I ett brev till Afzelius den 14 juli 1814 från Ransäter säger han: "Jag sänder dig nu fyra avskrifter av visor, som jag nyss varit så lycklig att få uppteckna efter en nära 80-årig mamsells sång, som hitkommit på besök. Jag tror ej, att du har dem förut. De synas mig vara äkta gamla och så till innehåll som musik av värde. Isynnerhet är jag nyfiken att se, huru Hæffner sätter melodi till *Stolts Margareta*, som jag ej kan bjuda till att leta ut någon slags för mitt öra dräglig bas

[1] Traditioner av Svenska folkdanser, 1814.
[2] A. A. Afzelius, Åhlströms minne s. 15.

till. De äro alla åtföljda av fina melodier, upptecknade så korrekt jag förmått. Melodien är alltid avsatt efter första strofen, varifrån till stavelsemängd ofta på det betydligaste de övriga variera, så att alla varianter äro omöjliga att upptaga. Denna vårdslösa, blott i groft utkastade meter (som likväl ej gjorde sångerskan i föredragningen av melodien minsta svårighet), stämmer förträffligt överens med folkvisans lösa och lediga hållning i det hela. Genom min gamla jungfru äger jag även ett par humoristiska stumpar med fina melodier i äkta folksmak. Den ena av dem är en fabel; de skola en annan gång följa. Ävensom en förtjusande vacker visa om en riddare, som blev sin sköna otrogen och därför straffad, som jag ej kunnat få komplett, ehuru jag hört den sjungas styckevis av tvänne personer, som vardera sjöng den på sin särskilda melodi. Jag äger bägge melodierna, som äro rätt vackra. Äntligen bifogar jag även en variant av *Prövningen* (nr 8 i V.-saml.). Vi äga således tre traditioner av dessa. Den närvarande torde förtjäna att intagas i bihanget, isynnerhet för sin melodi, som även här följer.“[1]

Hæffner följde med otålighet folkvisarbetet, som intresserade honom i hög grad. Geijer själv tänkte även ständigt på folkvisorna och deras melodier. Den 27 aug. fick Atterbom ett brev från Geijer, där ånyo folkvisorna voro på tal. “Jag är nu sysselsatt med våra folkvisor, som allt mer och mer intressera mig“, säger han och tillägger: “Hälsa gubben Hæffner! Oaktat hans otålighet, har han likväl ingenting att vänta av mig, förrän vi råkas vid

[1] Molin. Geijerstudier, s. 209 f.

nästa termins början. Bed honom förlåta min långsamhet, förorsakad av eviga resor och förströelser. Jag vill av hjärtat gärna kunna göra honom till viljes. Ett slags plan har jag emellertid uppgjort och hoppas, att han skall få hösten på sig att arbeta. — Tacka honom för den genom magister Dufva mig meddelade melodien till *Riddar Tynne*. Den är både kuriös och vacker.“ [1]

Hæffners arbete med folkvisorna inskränkte sig ej blott till ett regelrätt ackompagnement. Han sökte få klart för sig hela melodibildningen och skrev även en ingående uppsats om “den nordiska skalan“, på vilken folkvisans melodier vilade. Denna uppsats kom även att åtfölja Geijer-Afzelii Svenska Folkvisor.

Geijer ger även Hæffner ett varmt lovord för hans outtröttliga arbete. I sin den 8 nov. 1814 daterade inledningsskrift om *Den gamla nordiska folkvisan* heter det: “Förläggarens liberalitet har instämt med vår egen åstundan att vilja giva sången med lämplig harmoni. Denna önskan skulle likväl mött den största svårighet att uppfylla, om vi ej haft den lyckan att i detta avseende få vända oss till hovkapellmästare Hæffner, en man, vars värma för sin konst, vars utmärkta skicklighet och sällsynta kunskaper däri ej kunna nog värderas. Han har ej blott upptäckt den nordiska folksångens egen skala, vars kännedom är oundgänglig för att harmoniskt behandla de äkta gamla melodierna, ja, att ens med full säkerhet uppteckna dem, utan även gjort den högst intressanta anmärkning, att denna egna skala, skiljaktig såväl från den moderna musikens som från kyrkotonernas skalor, synes vara gemensam för

[1] Geijers Saml. skr. VIII, s. 571,

den engelska, skotska, tyska och skandinaviska äldre folksången. Skada, att denne gamle förtjänte, i svensk tjänst grånade konstnär ej skall äga en vidsträcktare verkningskrets, än den hans närvarande inskränkta belägenhet erbjuder."

Geijer kommer i sin nekrolog över Hæffner 1833 ytterligare in på denna sida av hans verksamhet.[1]

Geijers samarbete med Hæffner inskränkte sig ej till folkvisan och den egna tongivningen av dikterna. Även inom koralboksrevisionen arbetade båda samman. Frigel hade varit koralkommittéens musikaliska stöd, men med Geijers medarbetarskap följde även, att Hæffner insattes i stället på denna viktiga och krävande post. Härom berättar Geijer själv i sitt minnestal över ärkebiskop Wallin (1840): "Min närmare bekantskap med ärkebiskop Wallin daterar sig från den tid, då han begynte sitt psalmboksarbete. Han gjorde mig den hedern att stundom rådfråga mig och uppmuntrade mig på det vänligaste till egna försök. Jag var under en stor del av denna tid med honom i brevväxling, synnerligen angående den musikaliska delen av arbetet, i vilket avseende jag merendels var tolk och medlare emellan honom och svenska koralbokens förtjänstfulle utgivare, kapellmästaren Hæffner."[2] I nyssnämnda nekrolog över Hæffner försvarar han med värma koralboksarbetet och framlägger punkt för punkt alla dess förtjänster. Geijer hade tydligen även på detta fält en klar blick och en fast åskådning av vad ett koralboksarbete i första hand borde vara.

Hæffners medverkan vid Iduna och Poetisk kalender torde även till stor del vara ett verk av

[1] Geijer, Saml. skr. VII, s. 156.

[2] Saml. skr. VII, s. 209 f,

Geijer, som aldrig tröttnade att föra fram universitetets eljest så skygge och tillbakadragne director musices. Geijer har i gengäld av Hæffner fått lära sig "en själfull deklamation." [1] "Är den ej själv den vackra sången, så är den åtminstone dess moder", säger Geijer och tillägger: "Hur skön är ej en sång, om vilken man kan säga, att den lockar ut musiken ur orden, i vilken innehållet sjunger ut sin egen poesi! Visserligen fordras därtill en poesi, ett innehåll och ord, som ej blott äro ord." I detta hänseende var Hæffners tro på deklamationens trollmakt även Geijers, blott med den skillnad, att Geijer syftade längre. Det är svårt att säga, vem som var mest musiker, Hæffner eller Geijer, men säkert är, att den senare klarare och varmare fattade musikens känslomoment. Deklamationen blev ej för Geijer allt utan endast medlet, den fasta grundvalen. Melodien skulle sedan resa sig som själva byggnaden. Närmast Hæffneridealet torde Geijer ha varit i sin tongivning till "Den siste skalden" (1817), där allt blir en enda recitativisk deklamation. Geijer återkom aldrig sedan till denna stil utan avlägsnade sig alltmera från den för att till sist varmt försvara melodiens rätt. Här hade folkvisan lett honom fram på den rätta vägen.

Ett fält, där Hæffner gjort en bestående insats, var manskvartetten. Geijer stod i början frågande inför denna konstgren, liksom han en gång gjort det vid visan. Under hela tiden 1810—21 finna vi honom ej en enda gång gripa sig an med att skriva för manskör. 1818 uppfördes visserligen *Narvamarschen* ("Viken tidens flyktiga minnen") till ord av Geijer. Melodien var emellertid en gammal

[1] Se härom Hæffnernekrologen Saml. skr. VII, s. 154.

folkvisa och harmoniseringen företagen av Hæffner.[1] Geijer blev emellertid efter hand intresserad för manskören och med 30-talet var han helt inne i konstarten och skrev sedan gärna för studenterna. Hans första egna manskör är sången till kronprins Oscar *På morgonen av Oscarsdagen* ("Se skuggorna fly och morgonen bräcker") den 1 dec. 1822, som meddelades i Idunas nionde häfte.

Innan vi lämna Geijers verksamhet som kompositör och musikaliskt smakråd i tidens alla frågor, vilja vi omnämna en dikt, visserligen ej *med* musik, men *om* musik. Romantiken älskade att i poesi omsätta rent musikaliska stämningar. Geijer som genuin musiker själv behärskade ej denna konstform, och resultatet blev även mindre gott. Som ett intressant exempel på Geijers förmåga inom området är dikten ej utan sin betydelse. I Idunas andra häfte 1812 upptogs en dikt under det egendomliga namnet *Brages harpa.* Geijer ber om ursäkt för titeln i en särskild not: "Man hoppas, att läsaren ej misstycker, att detta stycke fått ett rum i Iduna, mer för sitt götiska namns skull, än för någon inre gemenskap med nordiska myter och tänkesätt. Det skrevs, sedan författaren hört en förträfflig musik för valthorn samt Mozarts bekanta violinkvartett ur d moll, och må anses som ett försök till en poetisk översättning av den ojämförliga kvartetten."[2]

---

[1] Medd. i sättning för manskör (tr. 1818) i Poetisk kalender 1819. Om melodiens härkomst från Skottland se Förr och nu 1875, s. 149 och Sv. Musiktidn. 1886, s. 20.

[2] Denna kvartett hör till Mozarts allra populäraste och är en av de sex Haydn dedicerade stråkkvartetterna. Den har fått namnet "Barnsängskvartetten", enär den skrevs enligt Konzante Mozarts uppgift juni 1783 under hennes förlossning. Komposi-

Geijers dikt börjar:

Långsamt stiga ner de klara toner,
Bära budskap ifrån bättre zoner,
Där en Gud dem närt.
Varför mäktar jag ej tåren hämma?
Himlabarn, vem gav Er smärtans stämma
Och Er sörja lärt?

Detta versmått avbrytes efter sex strofer:

Stilla gå
De melodiska vågor;
De härska, de rå
Över nöjen och plågor.
Ur himmelsk källa
De flöda, de välla;
Blott *de* göra sälla
Och fången fri.
Att smärtan fördriva,
Att glädjen giva,
Att döden liva,
Är lätt för den eviga harmoni.

Tempot växlar åter:

Och fri blev fången och vingen sträckte
Och såg emot himlen opp;
De mäktiga ljuden bojorna bräckte,
Som tände det längtande hopp.
Med glänsande vingar,
Som azurn målar,
Mot höjden det svingar,
Och virkar och väver,
Av gyllene strålar,
Åt min framtids lyckliga dröm.
En nyburen tjusning bröstet häver

tionen är alltigenom hållen i en dyster, vemodig ton. Satserna äro de vanliga: Allegro moderato (d moll) — Andante (F dur) — Menuetto (d moll) med trio (F dur) — Allegretto ma non troppo (d moll). Konstnärligt högst står måhända första satsen.

Och oro och smärta
Fly ur mitt hjärta,
Dränkta i tonernas svallande ström. —

Sången slutar:

Redan stjärnorna på fästet brunno,
Nattens dok min synkrets gjorde trång.
Sakta sångens klara toner svunno,
Enslig blev allt mer och mer min gång.
Länge, då ej mer de örat hunno,
Klingade i själen deras sång:
Så av ett harmoniskt liv, som släckes,
Minnets klang hos eftervärlden väckes. [1]

Geijers lyriska stil passar i allmänhet ej för tonmålning i vers. Ordens smekande välljud var ej Geijers sak. Tvärtom framträder just i detta hänseende avgjorda hårdheter. Särskilt i hans första dikter är denna rent omusikaliska ordgivning påtaglig, så mycket mera som det filosofiska innehållet låter känslomomentet mindre framträda. För en dikt, ej avsedd att klädas i toner, behöver detta ej skada. Då man emellertid tonsätter dem likt Geijer i *Vikingen*, *Den siste skalden*, *Odalbonden* m. fl., framträda dessa svagheter i ohöljd dager. Ännu värre blir förhållandet om diktaren, som i Brages harpa, vill i ord kläda musikaliska stämningar. C. D. Marcus, som ägnat Geijers lyrik en ingående undersökning, säger också träffande om *Brages harpa*: "Tanken var naturligtvis alldeles riktig: att framkalla en musikalisk suggerande verkan genom en omväxlande rytmik, så att örat vaggades in i ett glidande från det ena tempot till det andra. Men

[1] Geijer omarbetade sången, så att versen blev mera lättflytande, mera 'musikalisk', 1835. Se härom A. Molin, Geijerstudier, s. 141.

den oerhörda behärskningen av versen och den smältande ordmusik, som detta erfordrar, är ej Geijers egendom. Geijer kan vara en mästare inom ett givet schema — Vikingen — och man förstår, vad som drog honom så ofta till stansen, men denne högmusikaliska ande ägde icke på långt när samma makt över språkets subtila musik i alla dess känsliga nyanser som de icke direkt musikbegåvade skaldefränderna Atterbom och Tegnér... Geijers musikaliska begåvning utlöste sig direkt i musik och indirekt i gåvan att ingjuta av den yppersta tonkonst, men i verskonsten förföll han stundom till experiment.“ [1]

Hur annorlunda klingar då ej Atterboms försök i *Allegro och Adagio* att återgiva musikaliska stämningar[2]:

Allegro: Åter de nalkas, förtjusningens stunder!
Hjärtat i saliga rysningar slår,
Och från Elysiums anade lunder
Åter försonad Urania går.
Jorden försvinner i färger och lågor,
Själen flyr till sin himmelska mor
Och på melodiskt gungande vågor
Hälsar den rymd, som Gudinnan bebor.
Adagio: Och en djup, en outgrundlig trånad
Fattar känslan vid vart vingeslag,
Kall är livets långa vintermånad,
Ack! och tom dess korta sommardag!
Gärna pärla dock de milda tårar
Över marmorn av min bleka kind,
När var vissnad ros i minnets vårar
Dricker liv vid sångens balsamvind.

En jämförelse mellan Geijer och Atterbom, till den senares ojämförliga fördel, kan även göras inom

---

[1] C. D. Marcus, E. G. Geijers lyrik, s. 121 ff.

[2] Tryckt året efter Geijers dikt i Poet. Kal. 1813 s. 11.

den hos romantikerna så vanliga fågelpoesien. Den besjungna fågeln är i detta fall sparven, således i och för sig föga romantisk. Geijer tänker som musiker med viss förskräckelse på dess fula läte. Sången lyder så här:

Sparven uppå taket
Liten fågel är
Sjunger icke väl,
Sjunger icke väl,
Och har icke heller granna kläder.
Sparven uppå taket
Liten fågel är.
Förer ingen stat,
Får för intet mat,
Och blott året om sig gläder.

Man må ju erkänna, att denna poesi ovillkorligen kräver musikalisk förtoning för att få någon skymt av musikalisk färg. Atterbom sjunger i stället i ord:

Muntra sparv i linden,
Sjungande för vinden,
Kan du säga mig ditt ödes gång?
Härligt må det vara
Att kring världen fara;
Luftens väg, så strålande och lång!

Skalden går så långt, att han finner lätet högst musikaliskt. Dikten slutar:

Vill ej solen glimma,
Bringar dödens timma
Åter frihetens och ljusets dag.
Du blev skapt att trösta;
Kärlek var ditt första,
Och musik ditt sista andedrag.[1]

Ett annat närstående musikaliskt intresse, som för romantiken ägde särskild betydelse, var att i ord

[1] Jfr Marcus s. 300 f.

tolka hänförelsen över musikens underbara makt. Geijer återkom upprepade gånger till detta område. Den mest kända är måhända:

Tanke, vars strider blott natten ser,
Toner, hos eder om vila den ber!
Hjärta, som lider av dagens gny,
Toner till eder, till er vill det fly!

En annan, *Min musik* betitlad, sång, lyder:

I skogen jag går,
Då klingar det stilla,
I huvud och bröst
Mig tyckes toner bo,
Jag därför ej rår,
Är det väl en villa?
Den är min tröst,
Den sjunger mig till ro.

I dikten *Sångerskan* höra vi åter om musikens underbara makt:

När min tanke ensligt svävar,
Är en stilla sång den lik;
Med den klang mig genombävar
Är min egen själs musik.
Klinga! klinga! sång ur mitt bröst,
Ack! du är, du är min tröst.

Till slut en sång inom ett närstående område, även det äkta romantiskt: klockeklangen en stilla afton:

Hör klockan klingar till aftonbön,
Det klingar över sjön.
Det är som en suck ur den stilla sjö.
Hur ljuft lik en klingande ton att dö!

Hör klockan klingar till aftonbön,
Hör, ljudet sig svingar bort över sjön.
Det är som en suck ur den stilla sjö.
Hur ljuft lik en klingande ton att dö.

Som jämförelse anföra vi här blott följande lilla utdrag ur Atterboms *Allegro och Adagio:*

Allegro: Mig är musik den engel, som bådar
Nyckeln till aningens trolleri,
Och på dess rytmus grundad jag skådar
Tingens eviga harmoni.
Adagio: Blott musik förmår tillbaka kalla
Ljusets änglar, goda makters här:
Innan själen tvangs från himlen falla,
Var musik det språk hon talte där.
Allegro: Toner vi nämna de minnen, som följa
Psyche ifrån de Odödliges bygd;
Klingande tårar och löjen, de dölja
Oskuld och tro i sitt vänliga skygd.
Och vi förtro åt de menlösa vänner
Vad ej i ord förtydligat är,
Vad vårt innersta väsende känner,
Obefläckade andars begär.

Till slut andra samtida uttryck för tonernas dyrkan:

J. U. Ekmarcks ord till Andantesatsen i Beethovens sjunde symfoni:

Tonernas vågor,
Himmelska lågor,
Fylla med tjusning hela mitt bröst.
Såren ej blöda,
Tårar ej flöda,
Hjärtat hugsvalas av lugnande tröst.

Hugo Montgomery-Cederhjelms bekanta sång med musik av W. Lagercrantz:

Toner, som skänker den lidande tröst,
Fyllen med svalkande vågor mitt bröst;
Toner, som byten all oro i frid,
Stämmen till vila min ängslan och strid!

Toner, som gömmer, vad minnet har bäst,
O, må er saga var dag bli min gäst;
Toner, som sjungen om evighets hopp,
Lyften min blick emot himmelen opp!

Man jämföre här blott Tiecks bekanta "musikdikt":

Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Alles was sie will verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb auf allen Wegen,
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

I samband med denna "musikpoesi" må det tillåtas oss att upptaga en fråga, som väl egentligen tillhör litteraturhistorien, men som för Geijer som sångare har en viss betydelse även ur musikalisk synpunkt: Är Geijer i egentlig mening stämningslyriker?

Geijers väsentliga produktionstid som diktare sammanfaller med vår här skildrade period 1810—23. Under hela denna tid har hans lyrik en alldeles bestämd, enhetlig prägel: kort relaterande, historiskt beskrivande, filosofiskt begrundande, gammaldags kärv, sakligt logisk, en klar formell begränsning i allt — men alla dessa drag äro snarare stämningslyrikens motpol. Geijers hela läggning som diktare är rakt motsatt Atterboms. Fråga vi oss sedan, vilka slags dikter, som inbjuda till musikalisk tongivning, Atterboms eller Geijers, måste svaret avgjort bli till den förres fördel. Geijers dikter snarare sky varje förtoning. Vi kunna häri finna en förklaring till, varför så få av Geijers dikter med musik från denna ungdomsperiod levat kvar till vår tid. Frånsett Geijers

egen osäkerhet i tongivningen, hade en verklig full och mjuk melodi endast varit till diktens skada. På visst sätt riktigast är den rent recitativiska hållningen i "Den siste skalden".

Ett undantag gives dock, och det är nog ingen tillfällighet, att just denna är den mest stämningsmättade, nämligen *Kolargossen*. Här var balladtonen på sin plats, och melodien smyger sig intill orden på ett helt annat sätt än i de andra sångerna.

Jämföra nu mannaålderns lyrik med ungdomstidens, finna vi där en påtaglig omsvängning. Dikten blir kortare i en eller två strofer, filosoferandet försvinner, det mångordiga relaterandet finnes ej mera. Dikten blir en bekännelse, en suck ur ett sorgetyngt hjärta. Månne en *sådan* poesi erbjuder till musikalisk tongivning? Alldeles givet. Det är just sådan musikpoesien till sitt innersta väsen är. Har Geijer lyckats bättre som musiker till dessa? Eftervärlden har själv givit svaret. De sånger av Geijer, som ännu sjungas, tillhöra (med undantag av *Kolargossen*) uteslutande mannaålderns lyrik. Ungdomsålderns sånger föreligga antingen ej alls i tryck eller slumra i biblioteken som bilagor till tidskrifter, som nu ej längre läsas. *Dikterna* leva ännu, men tonen har slocknat.

Vi kunna gå ett steg längre. Mannaålderns lyrik har tillkommit i och genom den musikaliska konceptionen. Geijer utgav dem som musiktryck, nothäften för de musikhungrande. Som sådana levde de sitt friska liv — bland musikvänner, under det att litteraturvännerna gingo dem förnämt förbi. Först nutidens litteraturhistorici har ånyo dragit fram dem ur nothyllornas glömska.

Som musiker har Geijer funnit sin egen värld

först under mannaåldern, eller rättare han har under mannaåldern återknutit förbindelsen med studenttidens musik. Det är ej dikten som väglett honom till musiken. Inom tonkonsten hade han sin egen lilla värld för sig utan någon sammanblandning med andra riken, och då mannaåldern upptog dikten, skedde det som led i musiken: dikten, som tog sin inkarnation genom musiken.

Och så till sist ännu en fråga: Har Geijer som diktare börjat med kärlekslyrik? Det finnes ingen sådan dikt från ungdomsåren bevarad, men Marcus anser ändock, att sista tiden, före engelska resan och tiden närmast efter, måste sådan ändock ha tillkommit, ehuru den sedan förstörts. Geijer som skald skulle ha börjat med hyllningskväden till Anna Lisa. Om så vore, borde de väl ha tonsatts, och låt vara, att de förstörts, borde de åtminstone ha satt spår i melodigivningen till ungdomstidens sånger.

Frånsett att breven till fästmön ej i någon mån visa prov på kärlekslyrik på prosa, förefaller det i hög grad främmande att tänka sig någon sådan kombinering av kärlekslyrik och förståndslyrik under tiden efter den engelska resan.

Geijer tänkte under studenttiden och första förlovningstiden i toner, och den känslostämning kärleken gav utlöste sig omedelbart i toner utan dikten som medium. De första kompositionerna äro pianosonater, och just tiden före och efter engelska resan, då kärleken var som varmast, har att uppvisa de flesta kompositionerna: tre pianosonater och en violoncellsonat, däribland en till Anna Lisa och en till hennes fader.

Den Geijerska kärlekslyriken blev musik, och han

lade hyllningen till sin älskades fötter som en sonat till klaverets spröda toner.

Vi återknyta härmed tråden till Geijers hemliv under denna period: förlovningens och den första hemlyckans ljuvliga tid.

Tiden från sommaren 1810 till 1814 års slut är upptagen med förberedelser till läroplatsen i historia i Uppsala. Första tiden vistades han i Stockholm men sedan i Uppsala. Han hade blivit docent i historia, men tills vidare utan undervisningsverksamhet. Vårterminen 1815 började äntligen hans föreläsningar och blevo redan från början åhörda av ett stort auditorium. Året innan hade han knutit en bekantskap, som skulle bli av stor betydelse i hans liv, med överstinnan Malla Montgomery-Silverstolpe, sedan någon tid bosatt i Uppsala. På våren lärde Geijer hos fru Silverstolpe känna Amalia von Imhoff,[1] som för tillfället vistades i Sverige. Denna snillrika kvinna hade i sin ungdom stått Goethe nära och var en stor kännare av den samtida litteraturen samt skrev själv vers. Såväl Geijer som Atterbom slöto en nära vänskap med henne, och litteraturaftnarna hos Malla Silverstolpe med Amalia von Imhoff, Geijer och Atterbom blevo verkliga högtidsstunder. Amalia reste emellertid från Uppsala i juni 1816, och Geijer grundade kort därefter eget hem. Hans bröllop stod d. 6 juli 1816. 1817 blev han ordinarie professor i historia vid universitetet, och de närmaste åren därefter blevo fridfulla, lyckliga arbetsår, under vilka vetenskapen ofta mera än konsten utgjorde det dagliga verket.

Musikintresset fanns dock alltid på bottnen, och från arbetets möda flyktade han till tonkonsten.

---

[1] Gift med preussiske generalfälttygmästaren C. G. von Helvig.

Thekla Knös säger i sin bok om Geijer (sid. 18): "Under de första åren av hans tillträde till professionen arbetade han bokstavligen natt och dag med få undantag av de recreationer, som han sökte i musik, som ock på visst sätt hörde till hans inre arbete."



Överstinnan Malla Silverstolpe. Efter en teckning av Maria Röhl 1843.

Huru musiken är med i allt hans hemliv, kunna vi bäst följa i Malla Silverstolpes memoarer, och vi skola ur dessa göra några utdrag, som belysa, hur det vardagliga livet gestaltade sig. Malla berättar på följande sätt om sitt första möte med Geijer (II, s. 240 f.): "Den 2 maj (1814) var sällskap och musik hos Wrangels. Atterbom och Geijer voro där. Det var första gången Malla såg Geijer, som hon hört mycket talas om som ett utmärkt huvud, historiker, skald och musikus. Han satt och läste i ett nummer av Litteratur-Tidningen något av Atterbom, varmed han var mycket nöjd och utropade ofta: 'Bra, charmant'! Sedan han slutat, närmade Malla sig sakta — hon var blyg för Geijer liksom för alla människor, som ingav henne djup högaktning — bemäktigade sig bladet, som han nyss lämnat och genomläste det långsamt med ett slags hopp, att hon därigenom skulle kunna få någon del av de tankar,

som under läsningen därav uppstått hos den berömde mannen.“

Ännu dröjde det dock, innan hon trädde Geijer närmare. I mars året efter begynte hon åhöra Geijers föreläsningar, “och detta var det första, som rätt livligt intresserat henne på lång tid och väckt henne ur den dödsslummer, vari hon förfallit“ (II, s. 251). Först efter ännu ett år, då Amalia von Imhoff tillsammans med sin syster Louise kommit till Uppsala för att en tid bo hos Malla, trädde hon närmare föremålet för sin dyrkan. Hon berättar härom (II, s. 262): “En afton voro de (Malla och Amalia) tillsammans hos d'Albedylls, där också Atterbom och Geijer voro. Den senare var tyst och sluten och gick snart. Malla förundrades över, att han ej var mera intresserad att göra ett så utmärkt fruntimmers bekantskap som Amalia von Imhoff, och frågade Atterbom om Geijer vore timid, vilket denne sade sig ej hava märkt. — Den 14 (mars 1816) beságo de Uppsala bibliotek i sällskap med dessa båda herrar (Atterbom och Geijer), och Malla bjöd dem tillika med sin syster och d'Albedylls till sig på eftermiddagen. Det blev så livligt och roligt, att Malla aldrig inom sitt eget hem haft så roligt. Hon skrev i dagboken: 'Musik, sång och rika samtal — ljuvligt roligt, *så*, som jag önskade alltid kunna ha det. Den gudomliga Amalia! — den ängla-Louise!' Nu blev ock Geijer hänförd av deras intresse; spelade av sin musik, som Gustava sjöng och systrarna Imhoff mycket tyckte om.“

Isen var nu bruten, och Malla och Amalia voro sedan ofta samman med Geijer och Atterbom. Båda damerna besökte föreläsningarna, och Geijer kände sig särskilt glad över att just ha dem bland åhö-

rarna. Amalia berättade om alla sina bekantskaper från Weimar, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Voss, och både Geijer och Atterbom voro förtjusta. I början av april hade det goda förhållandet kommit så långt, att Geijer och Atterbom dagligen voro hos Silverstolpes (II, s. 267): "Geijer och Atterbom voro nu varje afton hos Malla, läste för fru Helvig, och Geijer spelade fortepiano och skrev till Amalia ord och musik, vilka i tårar upplöste hennes tysta sorg."[1]

Den 18 maj firades Geijers namnsdag tillsammans med Malla, Amalia och Louise. "Geijers sköna melodi till Lidners *Medea* var Mallas förtjusning. De bådo Geijer spela den, och Gustava (Wrangel) sjöng därtill verser av den dåliga poeten Malla, varvid Amalia påsatte honom en vacker lagerkrans. Rörd och betagen föll Geijer på knä och grät" (II, s. 274).

Den här omtalta melodien torde ha varit "O yngling, om du hjärta har". Den trycktes först 1838 i fjärde sånghäftet. En andra melodi ur Lidners Medea trycktes samtidigt till orden: "Det finns en evig makt som från sin himmel ser". Denna är mera recitativiskt hållen och torde mindre ha lämpat sig till annan text än den ursprungliga. Vi ha här ej omnämnt den bland Geijers ungdomssånger, enär vi ej äga något säkert kriterium på, att den 1838 publicerade melodien verkligen varit densamma, som den av Malla åsyftade. Geijers originalmanuskript till "O yngling, om du hjärta har" finnes hos överstelöjtnant Gustaf Geijer och är reproducerad i N. Erdmanns Geijerbiografi s. 228. Av pikturen att döma skulle här möjligen kunna föreligga ett manuskript från ungdomstiden eller c:a 1816. Noterna, vilka i ungdomsverken alltid äro stora och grovt skrivna,

[1] Amalias son hade nyss dött i Uppsala.

bli under 1820- och 30-talet allt tunnare och mindre. Även textstilen är ej den vanliga från 30-talet utan närmar sig mera 1810-talets. Skulle här således verkligen avses denna sång ur Lidners Medea, och det även kunde bevisas, att originalmanuskriptet är från ungdomsåren,[1] skulle vi således ha en melodi att lägga till de andra. I rent individuellt hänseende är melodien föga karakteristisk och närmar sig rätt mycket de stela, kalla Geijermelodierna från tiden före 1820. Sången skrevs ursprungligen för sång och piano och arrangerades sedan för manskvartett, i vilken gestalt den blev mest populär. Det kan naturligtvis endast vara tal om melodien, ej den fullt utskrivna sången med ackompagnement, som Malla avser.

I juni reste Amalia, och det blev tomt efter henne ej blott hos Malla. På hösten kom Geijer till Uppsala med sin unga fru och presenterade henne i slutet av oktober för Malla, som dock ej tyckte hon såg nog glad ut. Det dröjde, innan Malla hunnit fästa sig riktigt vid henne, och först under vårterminen 1818 kunde hon anteckna i dagboken: "Med fru Geijer hade Malla småningom blivit allt mera bekant och förtrolig". Anna Lisa berättar om sitt hem, hur hennes far var särdeles musikalisk, hur hon träffade Geijer första gången, huru musiken förenat dem. "På julbalerna dansade Erik Gustaf alltid helst med Anna Lisa Lilljebjörn, ackompagnerade hennes sång och läste gärna för henne. En sommardag, som de i större sällskap i en trädgård beund-

[1] I Edquist, Uppsalastud. sånger s. IX kallas "O yngling" för Geijers *allra första* komposition (kurs. i orig.) och nämnes där i samband med Geijers "Riddar Toggenborg". Minnesmedd. är i allmänhet väl underrättad om 1820-talet.

rade de sköna törnrosorna, blev fråga om, vilka voro vackrast, röda eller vita. 'Jag tycker mest om de rosor, som kunna rodna', sade Erik Gustaf och såg på den blonda vita Anna Lisa,' som i detsamma blev röd som en ros." Allt detta och mycket annat om tiden före och vid förlovningen hade hon berättat för sin nyförvärvade förtrogna väninna, som antecknat allt i sin dagbok.



Anna Lisa Geijer.
Efter en teckning av Maria Röhl
1843.

Höstterminen 1819 blev särskilt omväxlingsrik i universitetsstaden, enär kronprins Oscar med svit då vistades i staden för att bl. a. åhöra Geijers föreläsningar. Kronprinsen var mycket förtjust i musik, och såväl Malla som Geijer själv omtala de musikaftnar, där han varit med. Malla skriver: "Den 29 oktober var kronprinsen hos general Lagerbring på aftonen. Där var musik. *Flyttfåglarna* av Tegnér med Crusells musik behagade honom mycket. Han sjöng själv med fru Grill (Jeannette Murray) Don Juans duett med Zerlina" (III, 9). Den 28 nov. antecknas i dagboken: "Aftonen hos prins Oscar i ärkebiskopshuset. Roligt! Prinsen sjöng vackert" (III, 12). Längre fram i boken heter det: "Den 12 december var den andra soarén

hos kronprinsen uti ärkebiskopshuset. Sällskapet stannade i salen, som var arrangerad till salong. Där stod prinsens flygelfortepiano och där började vanligen musiken med à quatre mains, spelade av Erik Gustaf Geijer och Anna Lisa Geijerstam (fru Löwenhjelm). Sedan sjöngs duetter av prins Oscar och fru Grill, trios och kvartetter med hennes systrar mamsellerna Murray, ibland körer. Slutligen uppfördes en konsert av Haydn för horninstrument, där prinsen själv spelade ett instrument, som lät som göken".

Geijer skriver den 21 dec. hem till 'mamma': "Jag har sedermera ända till dagen för prinsens avresa fortsatt dessa föreläsningar enskilt för honom själv och hans svit — merendels klockan 8 på aftonen, då jag även ätit däruppe och således tillbragt nästan alla kvällar i prinsens sällskap till klockan 10, 11, 12 dels med musik, dels med samtal."

Det av Malla omtalade musicerandet à quatre mains synes särskilt ha roat prinsen, och Geijer, som själv ofta sysslat med denna konstform, skrev för kronprinsen en sonat för 4 händer, som vid prinsens avresa överlämnades till honom av Geijer. Vi äga ännu i behåll denna sonat i Hamiltonsamlingen. Den omfattar tre satser: Allegro con spirito (Ess dur) — Andante (a moll med Assdursats) — Presto scherzando (c moll). Själva kompositionssättet visar hän på, att Geijer ägde god övning i att skriva för 4 händer. Vi spara en noggrannare genomgång av verket tills längre fram.

Den av Malla i samma dagboksanteckning omnämnda fru Anna Lisa Geijerstam-Löwenhjelm, som spelat à quatre mains med Geijer för prinsen, var dotter av Geijers goda väninna och musikförtrogna "fru Stina" från Frösvidal och gift med kontraktsprosten

L. Löwenhjelm. Hon var född 1797 och dog redan året efter kronprinsens Uppsalabesök 1820. Om henne skriver A. F. Lindblad i sin minnesruna över Geijer som musiker: "För fru A. L. Löwenhjelm, född af Geijerstam, komponerades en mängd pianofortemusik, som aldrig uppskrevs, emedan denna sällsynt musikaliska väninna lärde och mindes dem utantill, sedan författaren, som för sin tid var en ganska skicklig fortepianospelare, spelat dem blott en eller två gånger. Men fru Löwenhjelm dog, Geijer hade småningom glömt dessa kompositioner, och sålunda gingo hela cahierer av hans musik förlorade." [1]



Oskar I som kronprins.

En av dessa för Anna Lisa Löwenhjelm skrivna pianosonater har dock bevarats åt eftervärlden. Vid hennes död tänkte Geijer strax på hennes mor, och liksom då hon förlorat sin man 1806, ville Geijer nu också trösta henne med musik. En quatremainssonat skrev Geijer och tillägnade den fru Geijerstam. Den utkom t. o. m. innan årets (1820) slut i tryck med titeln: *Dubbelsonate [för] pianoforte, till minne av fru Anna Elisabeth Löwenhjelm, född af Geijerstam, hennes sörjande make och moder tillägnad.* Den skulle, som vi längre fram skola se, ej bli den sista fru Geijerstam tillägnade instrumentalkompositionen.

[1] Geijers Saml. skr. I s. LXIX.

Geijer själv var stolt över att se en större komposition av sig tryckt och skriver den 19 jan. 1821 till C. F. Geijer, P. Lagerhjelm och J. Adlerbeth: "Min sonat har glatt mig oändligen. Det är en naturlig ungdomsglädje i att första gången se sig tryckt, — som påminner mig om den rädda och dock behagliga hjärtklappning, varmed jag på den egentliga skrivarebanan först såg mitt namn i prent. Då stycket ej på ett år varit mig i minnet. har det ock för mig nyhetens behag. — Hej!

P. S. Det faller mig en ting in. Skulle ej du, broder Ingvar [Lagerhjelm], ha lust att å mina eller gemensamma vägnar ge Romberg [1] ett exemplar av sonaten? Det passar dig väl, som utgivare, och kunde vara ett tillfälle att göra Rombergs bekantskap, i fall du ej redan gjort den. Skriv på, i bägges våra namn, om du vill. att det är ett ringa tacksamhetsbevis för all den glädje vi av hans musik och kompositioner njutit i våra dagar". [2]

I brev till Atterbom den 16 mars ber han denna även överbringa ett exemplar av dubbelsonaten.[3] Geijer var tydligtvis mycket mån om att få sitt opus kringsänt åt så många som möjligt.

Dessa två quatre mainssonater äro ej de enda instrumentala verk av Geijer från denna tid. Hamiltonsamlingen förvarar en violinsonat från året 1819. Den är närmast i två satser: Allegro (g moll) och Andante (G dur). Andra satsen har emellertid 6 variationer, varav den femte betecknas "più Lento" och den sjette "Allegro". I pianostämman står: "Allegretto en annan gång". Dateringen därunder

[1] Bernhard Romberg, den berömde violoncellisten, som då besökte Sverige.

[2] Saml. skr. VIII, 599.

[3] Saml. skr. VIII, 604.

är: "Frösvidal den 20 juni 1819". Alltså är sonaten ytterligare ett verk hos "fru Stina", hans alltid lika minnesgoda musikväninna. Kompositionen står något efter pianosonaterna i friskhet och uttrycksfullhet.

Dessa trenne verk, vilka sannolikt alla tre skrivits 1819[1], visa hän på, att Geijer ej glömt sina första ungdomsintryck, och att han fortfarande levde med i kammarmusikens värld, fastän han ej nu hade så många tillfällen att få höra och själv idka sådan musik. Med de många nyförvärvade vännerna på 1820-talet kunde efterhand kammarmusiken ånyo upptagas, och Geijer skrev då allt flera kompositioner för denna konstform. Därmed hade Geijer även knutit ett nytt band samman med sin studenttid, då kvartetten regelbundet varje onsdag samlades för att spela Haydn, Boccherini och Mozart. Det blev emellertid delvis nya mästare nu. Tiden hade skridit framåt, och nya namn hade kommit upp. Haydn och Boccherini lyste allt svagare, och Beethovens namn nämndes allt oftare vid sidan om Mozarts.

DUBBEL SONATE

PIANO FORTE

TILL MINNE

af

Fru Anna Elisabeth Löwenhjelm

Född af Geijerstam

Hennes sörjande Make och Moder

TILLEGNAD

af

E. G. Geijer.

Stockholm.

Stentryck af C. Müller

Titelbladet till den tryckta sonaten för 4 händer, 1820.

[1] I nyss citerade brev säger Geijer om den tryckta sonaten, att den ej på ett år varit honom i minnet.

3.

Senare mannaåldern.

(1823—1838).

Den 5 febr. 1819 från Breslau skriver Atterbom till Geijer om sina minnen från Wien, där han under december varit:

"Hälsa Hæffner och säg honom, att jag den 8 dec. hörde i kejserliga redoutesalen kl. 12 Händels Alexanderfest uppföras ypperligt av 400 amatörer, under kapellmästare Hauschgas direktion. Det hela gjorde ett dråpligt intryck. Musiken är sublim, men jag märkte nu första gången, att orden därtill (av Dryden) äro tämligen dumma. Beethoven har jag ock sett vid en privatkonsert. Mannen är kort till växten, men starkt byggd; djupsinniga, melankoliska ögon; en hög väldig panna; ett ansikte, i vilket numera inga spår kunna läsas av levnadsglädje. Hans dövhet bidrager därtill på ett bedrövligt sätt; han är nu nästan fullkomligt vad man kallar stendöv. Detta gör, att han helst lever i den strängaste enslighet, och sällan säger ett ord. Han lever av en furstlig pension och författar med rastlös eld och flit allahanda musikaliska arbeten; tillika uppfostrar han en fattig broderson med mycken ömhet och sorgfällighet. Man säger, vad jag gärna tror, att han i sinnelag och karaktär är hjärtlig, redlig, oegennyttig, kraftfull. Han dirigerade själv den konsert, där jag såg honom; man uppförde blott stycken av honom själv och ett par andra mästare, som han

kände tillräckligt för att höra deras musik invärtes; ty att han utvärtes ej hörde dem, ehuru han med sina skarpa ögon i det mesta märkte sättet, hur de exekverades, förrådde sig i synnerhet en gång vid en stor, fastän kort taktförvirring hos de spelande, samt en annan gång då de i brådskan glömde att uttrycka ett piano såsom sådant; men därav märkte Beethoven ingenting. Han stod liksom på en isolerad ö, och dirigerade med sällsamma åtbörder (så t. ex. kommenderade han pianissimo därmed, att han sänkte sig med böjda knän och nedåt sträckta armar mot golvet, och vid fortissimo åter flög han som en avskjuten elastisk båge upp i höjden, blev en halv gång längre och slog ut armarna ifrån sig; mellan båda dessa extrema bibehöll han en ömsom uppåt, ömsom nedåt svävande ställning) sina dunkla dämoniska harmoniers utflykt i de övriga människornas värld. [1]

Med 1820-talet skulle Beethoven bli det allmänna samtalsämnet hos musikvännerna. Allt vägdes för och mot, och Geijer ställde sig länge avvaktande. Atterbom var redan med sin wienerresa vunnen för den nye mannen och var idel beundran för allt, vad Beethoven skrivit. Atterbom ryckte sin vän Törneros med sig, och snart förklarade sig även denna övertygad om Beethovens överlägsna snille. En tredje svärmisk beundrare av Beethoven blev J. U. Ekmarck. Till sist kom även Lindblad. För honom var Beethoven redan mästarnas mästare, och mot hans brinnande tro var det ej lätt att hålla sig passiv. Det saknades således ej förespråkare för den nye wienermästaren.

Beethoven var ej det enda nya namnet, som med

[1] Atterbom, Minnen II, s. 561.

20-talet nådde Uppsala. "Allt svärmade den tiden för Spohr", säger J. M. Rosen i sina *Minnen* om 1820-talets Uppsala. Studenterna voro i synnerhet förtjusta i hans musik. Hans operor *Faust* och *Jessonda,* hans oratorium *De yttersta tingen,* men framför allt hans kammarmusik, voro föremål för allas dyrkan. Det tycks dock som om universitetets herrar lärare ej delat ungdomens entusiasm. Vi höra ej om några särskilda beundrande exkurser om namnet Spohr varken av Geijer, Atterbom eller Törneros. Ej heller hade Lindblad något att meddela om denne de unges gud.

Däremot fanns ännu en mästare, till vilken man mera allmänt såg upp: Carl Maria von Weber. Han motsvarade fullt romantikernas ideal.

Mot slutet av 20-talet begynte ännu en musikpersonlighet visa sig vid horisonten. Törneros skriver från Uppsala: "I Berlin har nyligen uppstått en ny komponist, om vilken man har de förhoppningar, att han skall efterträda Beethoven som koryfé i musikens rike. Han skall tillika vara den förträffligaste virtuos på fortepiano, som nu finnes, enligt Lindblads påstående. Hans namn är Felix Mendelssohn. Han är av judisk härkomst, men utan att hans utseende det ringaste påminner om jude; hans ovanliga skönhet hade på fru Silverstolpe gjort ett livligt intryck. Ännu är han blott 18 år gammal, och har redan komponerat de härligaste saker, bland annat en skön ouvertyr till Shakespeares *Midsommarnattsdröm,* i vilken skaldens glatt fantastiska rikedom på det trognaste skall avspegla sig i tonerna. Oaktat sitt redan mognade snille, skall han till lynne vara nästan ett 9-årigt barn, och den högsta belöning, han tycker sig vinna för någon

lyckad komposition, äro de tårtor hans båda fastrar tillsända honom att fägna sig med.“ [1]

Det var Malla Silverstolpe, som förmedlat dessa nyheter. Lindblad befann sig då i Berlin och umgicks nästan dagligen med Mendelssohn. Uppsalakretsen följde sedan med stor uppmärksamhet det nya namnet.

1820-talet är således en brytningstid i Uppsala musikliv. Å ena sidan Beethoven och klassicismen, å andra sidan Weber och romantismen med klassikerromantikern Spohr som mellanled. Innan man hunnit sätta sig in i dessa kompositörers verk, skymtar redan fram senromantikern Mendelssohn. De män, omkring vilka musiklivet kristalliserar sig i Uppsala äro nu: Geijer, Törneros, Lindblad, Ekmarck och Kernell med Hæffner som gammal rådgivare.



L. Spohr.

Av dessa tillhörde P. U. Kernell endast den trängre kretsen och uppträdde där mest som Bellmanstolkare. Han var född i Linköping 1797 och blev student i Uppsala 1815. Som gammal vän till Atterbom kom han tidigt att stå nära den litterära kretsen omkring Geijer och Malla Silverstolpe. Vid

[1] Törneros, Brev, s. 266.

den tiden svärmade man överallt för Bellman, och särskilt inom Par Bricole i Stockholm hade Hjortsberg och Raab utbildat ett säreget dramatiskt utförande av sångerna. I Uppsala danade Kernell ett målande föredragssätt. Han ägde en synnerligen välljudande stämma, och hela sin personlighet lade han ned i sången. Hans personligt vänsälla väsen lät honom få en stor vänkrets, till vilkens största högtidsstunder hörde Bellmanssången. Särskilt Geijer, Törneros, Atterbom och Malla Silverstolpe voro hans stora beundrare. Den sistnämnda fick en stor tillgivenhet för honom. 1822 nödgades han på grund av en bröstsjukdom söka sydligare klimat. Redan 1824 dog han i Erlangen. Under hela sin utrikesvistelse stod han i brevväxling med Malla Silverstolpe, som sörjde honom djupt. — Hans syster Sophie blev längre fram Adolf Lindblads maka.

Studentsången lät vid denna tid allt oftare höra sig, och ingen större fest eller uppvaktning kunde äga rum utan denna. Hæffner hade här tagit första steget. Ekmarck fortsatte.

Bland gamla minnen från 1820-talet läsa vi i Edquists' *Uppsalastudenternas sånger* (s. VII): "Före Tullberg anfördes stundom sången av docenten J. U. Ekmarck. Han var en bildad musiker, stor kännare av den klassiska musiken och en av de anspråkslösaste och älskvärdaste personligheter, intim vän till Geijer och Törneros. Han var en god orgelspelare, och med glädje och lust biträdde han ofta Hæffner i domkyrkan." 1823 och 24 fanns en ypperlig dubbelkvartett med Ekmarck som ledare. Man sjöng en gång i veckan i Gustavianum. Ovan citerade minnesantecknare säger om den:

"Ypperlig sammansjungning, vackra röster, genombildade musikkännare."

Om denne Ekmarck yttrar sig Törneros på följande sätt i brev av den 22 jan. 1827: "Ekmarck, den vise Ekmarck, som är med som sarven i var lek, guldgosse i alla hus, där han varit tio minuter, fil. magister, jämviktens ideal i alla avseenden, skiljedomare mellan gammal och ung, mellan de äldsta professorer och de yngsta studenter, den ädlaste, dygdigaste epikuré, som finnes här nordanskogs, virtuos antingen det gäller klaveret, dialektik, anekdoter, resonnementer eller infall — kort sagt: det komplettaste exemplar av mankönet" (s. 268).[1]

Ekmarck introducerades hos Malla Silverstolpes den 18 okt. 1822. Malla gör följande reflektioner om honom i sin dagbok: "Hans yttre var ej vackert, men det var en ädel, god, allvarlig man, musikalisk och full av intresse för allt skönt och gott" (III, s. 73). Han förekommer sedan ofta nämnd och då nästan alltid tillsammans med musik. Geijer, Törneros och Lindblad äro de namn, som vanligen förekomma tillsammans med hans. I maj 1823 skriver hon: "Hos Geijers hade Malla ofta de ljuvaste stunder genom musik som han, Lindblad och Jon Ekmarck utförde. Däribland gudomligt sköna psalmer och choraler av Benedetto Marcello, som gav henne en lycklig känsla av frid och försoning" (III, s. 84). Den 9 nov. möter oss följande lakoniska meddelande: "Till middagen Geijers, Atterbom, Lindblad, Ekmarck, dispute om Beethoven — kvar hela dagen, *mycket* roligt. Anna Lisa söt, Erik Gustaf lycklig."

Ett riktigt intresse för Ekmarck tycks Malla dock

[1] Jon Ulrik Ekmarck, f. 1794; docent i historia under Geijer 1827; förestod 1829 Geijers professur; † 1830.

ej ha haft ännu. Kernell intog för stort rum i hennes hjärta, och då detta minne förbleknade, kom Lindblad i dess ställe. Först sedan den sistnämnde slagit sig ned i Stockholm, och Malla blivit ensam i Uppsala, började hon rätt tänka på honom. I mars 1828 antecknas: "Jon Ekmarck var ofta hos henne, vänlig och broderlig. Den 25 mars läste han för henne uti *Musikalisk Tidskrift*, utgiven av Hildebrandson. *Den 70:de födelsedagen* av Rochlitz, som hon fann oändligt vacker, och *Tankar vid underrättelse om Beethovens död 1827*" (IV, s. 129). Länge skulle hon dock ej få behålla denna vän. Redan på hösten 1830 var han svårt sjuk, och i början av december dog han. Malla, som kanske hade felet att alldeles gå upp i sina vänner, att bli ett hjärta och en själ med dem, sörjde honom bittert. Hon anförtror dagboken vid den 8 dec.: "Mallas tankar voro uppfyllda av saknad av Ekmarck. Hon ihågkom hans ord och meningar. Bland hans egenheter var, att då man satt tyst och en klockas sekundknäppningar hördes, tyckte han det vara så sorgligt att så höra tidens rastlösa framilande, och en samvetssak att ej bättre begagna den. Gärna och väl spelade han orgel och ofta hade han under gudstjänsten i Uppsala låtit höra sköna toner. Troligen hade han på den kalla orgelläktaren ådragit sig den bröstsjukdom, som vållade hans död. 'Jon Ekmarck! Goda, redliga, rena själ! Välsignelse över dig! Tack för goda efterdömen, för fromma upplysta tillrättavisningar — må jag alltid ihågkomma dem! Det lugn ditt umgänge spred var så välgörande, så läkande för sinnet!'" (IV, s. 179).

Det var nog ej Malla blott, som saknade Ekmarck. Överallt i staden, där musik hölls kär, hade det

blivit sorg. Studenterna sörjde sin sångarkamrat, Hæffner sin hjälpare vid orgeln, Törneros sin innerlige musikvän, Atterbom den milde, känslige poeten och musikern, Lindblad sin fasta försvarare av den Beethovenska tron, Geijer sin trogne följeslagare och musikdyrkare, som nästan aldrig fattades, då det gavs musik i hans eller Mallas hem.

En bit Uppsalamusik från 20-talet var gravlagd.



A. Törneros.

Det namn, som oftast nämnes i samband med Ekmarcks, då det gäller musik hos Geijers, är Törneros'. Han tyckes redan vid 1810-talets slut ha varit Geijers och Atterboms nära förtrogne. Under studenttiden erhöll han sina varaktigaste intryck av Hæffner och hans entusiasm för den högtidliga koralen. Ända till sin död älskade han att spela psalmerna i Hæffners koralbok. Julafton 1838, den sista han skulle fira, kom han till Atterbom och skänkte hans äldsta dotter det Hæffnerska koralverket med de orden: "Lär dig denna bok med besked; bättre sånger finnas ej i världen." [1]

År 1818 blev han magister, 1827 adjunkt och 1832 professor i latin vid universitetet. I Geijers

[1] Törneros, Brev, s. XXII.

och Malla Silverstolpes krets framträdde han först efter 1822, men med åren blev han där en förgrundsfigur, särskilt då det gällde musik.

Atterbom skrev om honom:

Musik han tänkte, talte poesi,
Och på hans tunga vardagsprosan fick
En adlad udd, en rörlig stenstils skick.

Atterbom sörjde honom, då han 1839 gick bort, måhända djupare än någon annan, kanske mest därför, att han just då kände sig dubbelt ensam efter Geijers "affall". Den 6 mars skrev han till Lindblad: "Vad jag i Törneros förlorat, kan icke mången så djupt och fullständigt inse som du, vilken så noga kände oss båda. Jag må väl säga, att med honom en väsentlig del av min varelse bortgått; ty så sammanvuxen var han med mitt allra innersta och så nödvändig, så oumbärlig var han mig bliven."

Geijer hyllade honom i en sång, *Vår och saknad*, tryckt samma år (1839) i femte häftet av *Sånger till fortepiano:*

Med det unga år
Kommer åter vår,
Kommer solens makt,
Kommer skogens prakt:
Genom djup och höjd
Går en fläkt utav fröjd.
Även hjärtat sist
Om en solblick ber;
Men den vän jag mist,
Kommer icke mer.
Blomstra, unga år,
Tills din prakt förgår!

Sjungen, fåglar, på nytt,
Tills er glädje flytt!
Han var glad likt er,
Och jag är det ej mer.

Sista året av hans levnad hade Geijer tillägnat honom ett *Scherzo för pianoforte,* vilket återfinnes i Hamilitonsamlingen, (nr 51) daterat 8 nov. 1838. Kompositionen, vilken är mycket enkelt hållen, är i g moll med Majore och "Scherzo da capo".

En annan, som innerligt saknade Törneros, var Malla Silverstolpe. Hon hade första gången träffat honom en afton hos Geijer 19 nov. 1822. "En lång spenslig man med fin fysionomi. Han var tyst i sällskap, men alla hans närmare bekanta omtalade huru rolig, fint känslig och kvick han var" (III, 134). Som alltid dröjde det något, innan Malla riktigt fästat sig vid sin nya bekantskap. Året 1825 trädde han henne först närmare, och mot slutet av 20-talet, efter tyska resan, intog han till sist en hedersplats i hennes krets. "Den gode, hederlige, flärdfrie Törneros, som är oss alla så kär", skriver hon då, omväxlade med "den rolige Törneros: han är så fridfull och rolig"; "nästan var kväll kommer han nu, trevlig och livlig, och spelar med Ava quatremains". "Han har blivit mitt andliga livs uppehälle", lyder till sist hennes uttryck om den nu oumbärlig blivne vännen.[1]

Sin beundran för Beethoven nedlägger Törneros ofta i sina brev och dagboksanteckningar. Han älskar den gedigna musiken men hatar allt 'lindanseri': "Mitt bifall och min förnöjelse, när jag hört Rombergarna, ja, själva Onslow till slutet av en komposition, bliver aldrig annat än ett lättat hjärta, en känsla, såsom man erfar, då man ser en lindansare och fägnar sig, att han ej brutit nacken av sig i en tour de force och salto-mortale. Njutningen bliver med ett ord negativ, då däremot den väldige Beethoven, med

[1] Törneros, Brev s. XXIX f.

alla sina vildheter och oregelbundenheter i smådetaljer, liksom Shakespeare, alltid fyller sinnet med den eteriska vällust, som om man själv blivit upplyft över jordiska skrankor, och följde denna genius i högre regioner än dem, som upptagas av de ekonomiska bestyren av generalbas, tonledningar och instrumentering. Ty småsnillena öppna inga andra utsikter, än in i verkstaden: Beethoven ställer själen på en höjd att skåda över ett skapelsesystem" (dagboksanteckn. 6 febr. 1827 [s. 541]).

Vad Törneros betydde i det Geijerska hemmet, visar oss ett brev av d. 22 januari 1827:

"En duett för fortepiano och violoncell, komponerad av Geijer under julhelgen, uppfördes av honom och Moberger. Den var Geijer lik och visserligen genialisk men smakade mig ändå ej rätt, utom styckevis, emedan där funnos för mycket urväder och barrskog och ljungeld mitt uppe i de skönaste anläggningarna. — Jag kan alltid vara förvissad, att, när någon nyfödd komposition av Geijer skall exeqveras, framför andra bliva ditbjuden som auskultant, ej blott emedan Geijer själv gärna unnar mig en angenäm musikalisk stund, utan ock emedan hans fru, såsom jag kommit under fund med, betraktar mig som en spritprovare på styrkan och halten av sin mans musikaliska brygd. Jag är ej riktigt i stånd att förhålla mig lugnt passiv vid åhörandet av ny musik, utan röjer alltid genom några ovillkorliga rörelser eller interjektioner, huru jag är afficierad av den, och dessa halvstumma omdömen utlurar fru Geijer med nyfikenhet. Även händer det sig, att jag i någon benämning uttrycker, vilka tankar eller fantasier hos mig löpa parallellt med tonerna och ackorden och därigenom betecknar totalkaraktären av stycket

enligt *mitt* sinne. Även dessa har fru Geijer på skämt upptagit och behållit i minnet, så att de genom henne blivit gängse såsom styckenas distingerande namn... Denna gång höll jag på att falla ur hennes hovgunst, emedan jag vid förpjäsen höll mig orörligt stilla. vilket jag av hennes misstänksamma blickar fann uttydas som likgiltighet. Ännu större blev hennes missnöje, då den skalken Palmblad smög sig intill min stol och lockade ur mig några än fnurriga. än applåderande kommentarier över efterpjäsen. Av hans listiga leende irriterades hon, och en liten rodnande harm uppsteg på hennes kind — och efter slutat spel kom hon direkt till mig med de orden: 'Antingen måste stycket vara i grund misslyckat eller magister Törneros vid dåligt lynne. Det skulle vara roligt att veta', tillade hon, 'vilket dopnamn magistern anser värt att giva den nya musiken' — och med det samma gjorde hon sig färdig att passera förbi. 'Stanna, min nådigaste fru Geijer'. ropade jag, 'stå, men hör! Stycket är lika litet dåligt som mitt lynne. och vad dopnamnet angår. kan Palmblad, såsom ett ojävaktigt och opartiskt vittne, bäst i mitt ställe rättfärdiga mig. genom att han utan betänkande för fram. vad jag nyss viskade honom i örat till kompositionens karaktärisering.' 'Han kallade det: Värmland med alla dess vildheter och skönheter', svarade den sluge och sag pa damen med en hyllande blick. Det var något ditåt jag yttrat för honom men genom den fina vändningen och sammanställningen visste han att, som billigt var, reparera den onåd, i vilken han själv varit på väg att störta mig... Därefter avsjöngs en av Lindblad komponerad musik till *Baldersbålet* i *Frithiof*, vilken är rätt väl lyckad.

och när därpå började en av Geijers äldre duetter, måste Ekmarck och jag, som båda voro bjudna till Järtas, taga våra hattar för att ej för länge fängslas av musikens sireniska lock och därigenom glömma vår plikt att färdas vidare på vår afton-Odyssé."



A. F. Lindblad.
Ur 'Bragurmannen', c:a 1845.

I sin minnesteckning över Törneros, säger Atterbom, att bland kompositioner för sång intogo Lindblads ett huvudrum i hans kärlek, likasom även derassnillrike författare själv (s. XXII).

Det var nog ej endast Törneros, som så kände sig dragen till Lindblad. Fran första början Lindblad satte sin fot i Uppsala blev han uppmärksammad och beundrad. Det dröjde ej heller länge, förrän han blivit en av förgrundsfigurerna i det musikaliska livet. Aktad, beundrad och till sist avgudad av alla var han skapad att samla alla kring sig. Lidelsefull i sin övertygelse, glödande i sin tro, var han just den genuine musikfanatiker, som den Geijerska musikkretsen behövde. Ingen av alla de musikentusiaster, som skarade sig om den store lärofadern,

hade känt sig korad att i toner kläda sina tankar. Endast Geijer stod där ensam bland alla de musikhungrande med snille nog och rutin nog att fästa på papperet de toner, som lekte i hans håg. Så kom Lindblad, född till musiker, med gudagnistan och hänförelsen. Allt blev liv och värma. Det uppstod en ädel tävlan mellan Geijer och Lindblad i komposition, och båda vuxo sig starka genom det gemensamma arbetet. Geijers ton klingade med ens rikare och fylligare, mjukare och smidigare. Lindblad utvecklade hela glansen av sin intuitiva begåvning.

Om Lindblad var en oumbärlig vän för Geijer, blev han det ej mindre för Malla Silverstolpe. Efter Kernells död stod hennes hjärta tomt utan någon deltagande vän och utan någon att själv ge kärlek och tillgivenhet. Lindblad kom, och strax blev det varmt även i hennes hjärta. Hon levde sedan endast ett halvt liv utan honom. Uppsala var aldrig så kärt, som då *han* var där, och då han var i huvudstaden, längtade hon blott dit. Hon tackade innerligt för allt, vad han givit. "Min präktige Adolf!" "Min bästa kärlek"! "Du givare av all god gåva, barmhärtighetens fader — tack!" Ännu på sena ålderdomen kunde hon skriva med tanke på sin Adolf: "Men från barndomen till sena ålderdomen har jag varit ensam, och förblir det väl, — utom några övergående episoder av min levnad, då jag liksom trugat mig in hos andra. Måtte de ej haft ont därav, jag har därav erfarit mycket gott" (IV, s. 226).

Lindblad introducerades hos Malla av Atterbom 1822 i april, och dagboken förtäljer: "Den 18 var

en briljant fredagsafton hos fru Silverstolpe. Det vill säga, många kommo och alla dem hon helst såg. Atterbom medförde den unge Lindblad, som Kernell förut sommaren 1822 skrivit om: han var nu i Uppsala för att bliva student. Han var 22 år; genast då han inträdde genom salsdörren i förmaket, fäste hans utseende Mallas uppmärksamhet, likasom han i förväg mycket intresserade henne genom Kernells beskrivning. Lång, smärt, med yvigt rikt ljusbrunt hår, såg han i Mallas tycke särdeles intressant och originell ut. Utan att vara vacker föreföll detta anlete, denna gestalt henne så uttrycksfullt och genialiskt behaglig, den svarta fracken klädde honom så väl, håret, på sned kammat, var ej likt någon annans. Det var nu ett nytt intresse, som Malla lovade sig själv för att hjälpa henne glömma, vad hon ej ville ihågkomma. Lindblads målföre och sätt att tala var ock särdeles vackert och då han vid klaveret sjöng jägarvisan i "Lycksalighetens ö" med den vackra melodi han komponerat därtill, tyckte Malla det var förtjusande. Han sjöng med ett uttryck, en egen ton, som hon aldrig hört. Med ett ord, han behagade henne utomordentligt! Hon var glad däråt och att med honom få tala om deras samfällde vän Kernell" (III, s. 82).

Snart var Lindblad den, som uppfyllde hela hennes sinne. Det förefaller även som "Beethovendisputerna" särskilt blivit livliga med honom, atminstone hos Geijers. Malla meddelar även om Lindblad, att "Beethoven var hans musikaliska avgud" (III, s. 98).

Geijer, som glatt sig så åt att "första gången se sig tryckt", kände nu åter lust att få kompositioner utgivna, och denna gång tog han Lindblad med sig. Bada utgavo ett gemensamt sanghäfte

1824. Malla berättar i sin dagbok därom: "Att få höra musik var som alltid gott och läkande för Malla. Om våren hade Geijer och Lindblad utgivit ett häfte sångstycken, vari innefattades alla de visor, som blivit Malla så kära och oförgätliga. Hon gav

MUSIK

FÖR SÅNG OCH FÖR FORTEPIANO

UTGIFVEN

AF

E. G. GEIJER och A. F. LINDBLAD

FÖRSTA HÄFTET.

UPSALA

PALMBLAD & C.

1824

Titelbladet till sångsamlingen 1824.

ett exemplar därav åt den musikälskande Sophie Gyllenhaal" (III. s. 121).

Att döma av titeln hade man velat trycka flera häften, men dessa kommo aldrig till utgivande, antagligen därför, att deras gemensamma resa till utlandet läto deras tankar få en annan riktning.

Innehållet är följande:

Thekla	Poesie	af	Schiller	Musik	af	Geijer
Erster Verlust	"	"	Goethe	"	"	Lindblad
Sjömanssång	"	"	v. Zeipel	"	"	Lindblad
Berg och dal	"	"	Atterbom	"	"	Lindblad
Till en liten flicka	"	"	* * *	"	"	Geijer

Ur *Lycksalighetens ö* af Atterbom:

Jägarkör		Musik af Lindblad
Romans		" " Lindblad
Felicias sång		" " Lindblad
Svanhvits sång		" " Geijer
Densamma		" " Lindblad
I Maji 1812	Poesie af Geijer	" " Lindblad
Nähe des Geliebten	" " Goethe	" " Geijer
Der Sänger	" " Goethe	" " Lindblad
Nya märkvärdigheter	" " Geijer	" " Geijer
Divertimento I För fortepiano ensamt		" " Geijer

Vad som från början förvånar här, är, att Geijer så litet lämnar musik till egna dikter. Det synes, som om musiken helt och hållet absorberat hans intresse. Även Atterbom får en viktig plats.

När dessa sånger komponerats, är svårt att säga. Nyss citerade utdrag ur Mallas dagbok ger vid handen, att alla sångerna redan förut blivit henne kära och oförgätliga. *Jägarvisan* ur *Lycksalighetens ö* omtalas såsom sjungen hos Malla redan den 18 april 1823, och helt säkert ha såväl Geijers som Lindblads sånger tillkommit under detta år. Måhända är melodien till Geijers "I Maj 1812" redan tillkommen detta år. Dikten trycktes under titeln *Majbetraktelser* redan 1813 i Iduna. Malla omtalar även ofta, som vi sett, från tiden 1816—22, sånger av Geijer. Sin slutgiltiga prägel tyckas dock alla sångerna fått under året 1823. Geijers och Lindblads tonsättningar visa en ovanligt enhetlig prägel, och bådas samarbete synes ha lämnat det bästa resultat.

Särskilt intressant är jämförelsen mellan Geijers och Lindblads tonsättning av samma sång ur *Lycksalighetens ö: Svanvits sång.* Av dessa båda har Geijers melodi bäst förstatt att motstå tidens tand.

Ja, denna sång är den enda i hela häftet, som ännu lever. Geijers melodi flyter mild och ren med

ett smekande välljud utan att fastna i detaljer. Ackompagnementet smyger sig så fint till melodien. Lindblads är mera deklamatorisk utan att uppnå Geijers rena linje, och ackompagnementet söker mera följa diktens uttryck, än melodien vill måla och karakterisera.

De många sångerna av Goethe (utan översättning till svenska) skulle måhända tyda på, att de Geijerska melodierna tillkommit redan under Amalia von Imhoffs Uppsalatid. Då emellertid Lindblad även förtonar Goethes dikter, synas åtminstone dessa ha tillkommit vid begynnelsen av Uppsalatiden. Kanske tänkte man mera på Amalia än förut. Säkert kom hennes namn ofta på läpparna året 1824, då Lindblads framtid dryftades i vänkretsen hos Malla Silverstolpes och hos Geijers. Lindblad behövde en grundlig utbildning, och helt naturligt ansåg man Tyskland fördelaktigast, och tankarna gingo då till Berlin och Amalia, som nu bodde där. Till sist hade man sin plan klar. Malla, Geijer och Lindblad borde tillsammans göra en resa till Tyskland, och då skulle man i Berlin närmare kunna rådgöra med Amalia om allt.

Resan begynte den 25 juni och gick över Danmark till Tyskland. Såväl Geijer som Malla ha lämnat beskrivningar om denna färd. Malla är i allt den ömmande modern, som ständigt vill se sin Adolf hos sig, tänker på honom i allt, och är ängslig, när han visar den ringaste nedstämdhet. Geijer tänker på alla de stora män han skall träffa och rycker Lindblad med sig. Malla kan ej följa med på dessa besök utan får sitta hemma och känna sig ensam och övergiven. Bland de berömda personligheter Geijer och Lindblad uppsökte, voro naturligtvis

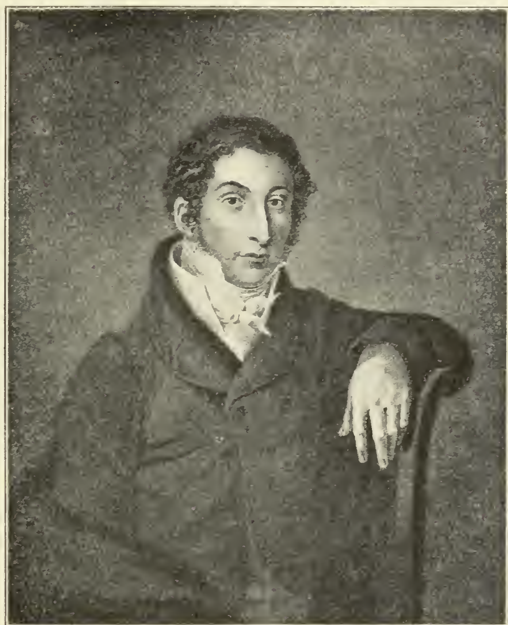
även många musiker. Från Sorö skriver Geijer hem till sin hustru den 14 juli bl. a. om ett besök hos kompositören Weyse: "Man hade skrämt oss för hans frånstötande manér. Vi funno en medelålders man, som mottog oss vänligt, talte väl i flera musikaliska ämnen och slutligen oombedd satte sig till pianot och improviserade en fantasi. Jag har ej hört någon göra det bättre." [1] I Osnabrück besöktes med professor Hundeiker domkyrkan, "där vi hörde hans vän Riem spela förträffligt på orgel".

Sedan gick färden längs Rhen. Geijer och Lindblad begynte längta efter musik. En afton på Rhen i båt fingo de den rätta stämningen: "Snart skymde det på. L. framtog sin flöjt och blåste gamla svenska visor. Det är en egen hemlighetsfull kraft i dessa gamla melodier. Vår båt flöt sakta fram. Hela naturen var tyst. Jag hörde blott tonerna, som upprepades av bergens eko, och med det stilla plaskandet av Rhens vågor, tycktes mig det avlägsna susandet av de hemfödda svenska skogarna blanda sig och viska mig minnen av allt, vad som är mig ljuvt och kärt." I Heidelberg i augusti träffade han på sitt rum det första fortepiano han vidrört, sedan han lämnat Uppsala: "Jag var törstig efter musik, och jag blygs ej att säga, grät vid mina egna melodier. En fortepianokvartett ur e moll har arbetat i huvudet på mig under hela vägen. Jag skall skriva upp den, när jag kommer hem." I Dresden besöktes naturligtvis tavelgalleriet, och Geijer gör vid Correggio, "koloritens virtuos", följande reflektion: "Jag skulle vilja säga, att han målat den sköna italienska sången med alla sina förtrollande konsteffekter."

Det fanns en berömd musiker i Dresden, som sär-

[1] Geijers skr. I, s. 66.

skilt var föremål för bådas beundran: romantikens store tondiktare C. M. von Weber. Honom uppsökte de: "Vi funno honom i ett nätt trädgårdshus utanför staden. Mycken anda, liten kropp! — för litet av det senare, ty det synes mig, som vore den



C. M. v. Weber.

förra snart färdig att genombryta den spensliga hyddan.[1] En retlig livlighet med mycken bildning är uttrycket av hans personlighet. I hans ord känner man skärpa och salt. Han kom nyss från Frankfurt, där man firat hans närvaro med uppförandet av *Friskytten*, som fortfor att göra furore på alla

[1] Weber dog året därpå av tuberkulös sjukdom.

teatrar. Där var gruvligt mycket folk, odrägligt varmt, sade han, tilläggande: 'Wäre ich das Publikum, ich wäre nicht hineingegangen'. Han klagade, att många teaterdirektioner tillägnade sig hans opera, utan att förskaffa sig partituret av honom själv och således utan all fördel för författaren. En pariserkompositör hade haft den oförskämdheten att för uppförandet därstädes fuska bort stycket efter eget behag och sedan skicka honom detta misshandlade partitur med ett brev, fullt av komplimenter."

Till sist hamnade resenärerna i Berlin, där Amalia beredde dem ett varmt mottagande. Om vistelsen där skriver Geijer bl. a.: "Jag har tagit i ögonsikte universitetsbyggnaden, samlingar, bibliotek, varit på dramatiska teatern, på operan, hört mamsell Sontag, som sjunger som en lärka."

Det gällde nu att söka en lämplig lärare åt Lindblad, och båda vännerna följdes den 12 sept. åt till Zelter, "musikdirektör härstädes och anförare för *die Singakademie*, en hedersman, vän av Goethe. Geijer och Lindblad voro mycket nöjda med hans bekantskap, och den senare kommer snart att taga lektioner för honom och är glad och frimodig — det gör mig också glad" (IV, s. 2). Två dagar senare sutto alla tre på operan och åhörde *Friskytten*, som, enligt Mallas omdöme, "i många avseenden gives bättre i Stockholm, i några sämre. Fru Seidler är ofantligt mycket bättre än fru Sevelin, men Anna, m:lle Hoffmann, sämre än m:lle Widerberg" (IV, s. 5).

Snart kommo bekymren för den stackars Malla. Geijer blev tvungen att resa hem. Den 19 sept. antecknar hon: "Sista aftonen med Geijer hos Helvigs. Adolf — huru skall han nu bärga sig utan

Geijer? Huru skall jag räcka till? Ängslan! — gärna följde jag Geijer åter till mitt hemland." Dagen efter tog Geijer avsked av Amalia. "Det gjorde mig gränslöst ont om Amalia, som väl aldrig återser denna kära vännen. Hon höll god min, företog sig genast någon angelägenhet. Eftermiddagen åkte vi till Bellevue, trevligt förtroligt samtal om Geijer" (IV, s. 9).

Malla och Adolf sutto nu ensamma, och musikstudierna fyllde bådas tankar. Amalia var dem en god hjälp, och snart studerade Lindblad flitigt för Zelter. "Han är nu dagligen hos Zelter och skriver musik under hans ledning. Jag hör honom komponera vid sitt fortepiano och har gott och roligt därav. Må det bliva *honom* till gagn och utveckling, så är *mitt* ändamål vunnet" (IV, s. 13). Snart hade Zelter givit Lindblad goda relationer. Den 9 okt. antecknas: "Adolf var med Zelter hos Mendelssohns och hörde där musik, som förtjuste honom; isynnerhet av den unge adertonårige Felix Mendelssohn, Goethes och Zelters elev. — Det var en rätt god bekantskap, som innerligt fägnade mig" (IV, s. 16).

Snart fick även Malla följa med till Mendelssohns och stifta bekantskap med de vänliga, hjärtegoda föräldrarna och deras geniala barn. Bland annat nytt hon och Adolf där fick höra var *Midsommarnattsouverturen*. Malla liksom alla andra, vilka fingo träda den unge Felix nära, kunde ej nog beundra honom.

Dagboken förtäljer om hennes första möte med Mendelssohn: "Den 11 (juni 1826). Lindblad kom och var anmodad att från Mendelssohns, Felix' föräldrar, bjuda mig på musik i deras trädgårdssalong, som de bruka ha varje söndags förmiddag, sedan den

vackra årstiden inträtt. Nyfiken var jag att en gång få höra Felix och se dessa människor, som Lindblad nu dagligen lever med, men gärna gör jag dock ej nu i sista dagarna dessa nya bekantskaper. Jag for dit med fru Alexander Mendelssohn, fann ingen se rätt hygglig ut mer än Felix. Dock är yngsta dottern Rebecka vacker. Brandel var ock där och spelade fiol. Först uppfördes en ouverture av Felix. Jag satt för nära — bredvid Spontini, som ser stygg ut — så att det var mig för bullrande; jag flyttade mig sedan och fick till granne m:lle Sophie Reichardt, fru Steffens syster. Hon har ett ädelt och vackert ansikte, fastän hon ser sjuklig ut, är rätt behaglig; om predikanten Lisco talade hon med stort beröm. En konsert av Beethoven spelades av Felix' äldsta syster Fanny på fortepiano, mycket vacker. Därefter en ouverture av Sebastian Bach, som jag tyckte allra bäst om, och så ännu en gång Felix' ouverture, jag tror till *En midsommarnattsdröm*. Jag var glad däråt, ty jag hade inte alls fattat den första gången — nu fann jag den skön. Slutligen spelades en ouverture till en opera *Gamaschos bröllop*, ämnet ur *Don Quixote*, som Felix komponerat; den är lustig och briljant, men ej i mitt tycke så vacker som den förra. Lindblad var förtjust i musiken, men för ingen del i människorna (vid närmare bekantskap ändrades dock detta), och inte jag heller. Då man blott ser Felix Mendelssohns huvud, då han står och dirigerar musiken så livligt och uppmärksamt, är han riktigt skön och ser ut som han hörde till något vida högre än den övriga familjen, men gestalten är judisk och litet gemen, huvudet för lågt mellan axlarna.“

Lindblad fick tanken på att lära sig harmonilära

efter Logiers metod, och Geijer rådfrågades. Efter en viss tvekan gav han sitt samtycke. Malla kunde



E. G. Geijer.
Efter en tavla av J. G. Sandberg 1828.

snart tryggt resa hem, och Lindblad följde kort därpå efter, utbildad i musikteoriens alla hemligheter och med en ny, rik vänskap för livet i Mendelssohn.

Geijer hade under tiden i Uppsala genast efter hemkomsten passat på tillfället att skriva ned sina musikaliska Heidelbergerintryck, och redan 12 nov. 1825 kunde Törneros meddela: "Samling hos Geijers. Härlig afton! Alla hjärtan nöjda, alla ansikten glada. Musik: Geijers nya kvartett, vars förpjäs går något schwerfällig och ungelenk. Om han hade Rombergs tekniska förmåga — som denne ej stort gör med — hade han resurser för sina rikhaltiga idéer. Menuetten förträfflig. — Sedan hans ypperliga kvintett."[1]

Denna pianokvartett i e moll, som allstå koncipierats i Heidelberg i aug. och nedskrivits i Uppsala okt. 1825, är det enda kammarmusikstycke av Geijer, som utkommit i tryck.[2] Kvartetten hör givetvis till hans bästa instrumentala verk. Tankarna flyta lätt, och instrumentens konversation är alltid intressant och fängslande. Blott genomarbetningen

---

[1] Törneros, Brev, s. 515.

[2] Sannolikt först tryckt efter hans död. Geijer och hans samtida omtala aldrig denna komposition som tryckt. Mycket talar för att den utkommit först på 1860-talet. Å tryckta upplagan finnes ingen tillägnan. Två handskrivna exemplar, det ena i Hamiltonska samlingen, det andra i Musikhistoriska Museet, bära titeln: »Quartett för Forte Piano, Violin, Alt, Violoncell, Fru Sophie Dorothea Sandberg, född Kökeritz, ödmjukast tillegnad av E. G. Geijer.» Båda dessa exemplar äro av Geijers egen hand. Det Hamiltonska synes ha varit Geijers eget exemplar, Musikhist. Museets det fru Sandberg tillägnade. Fru Sandberg var av samtiden allmänt prisad som skicklig pianist. Hennes man, den kände historie- och porträttmålaren J. G. Sandberg, målade Geijers portätt 1828 (se den här reproducerade tavlan) och vistades 1831—38 ofta i Uppsala för utförandet av sina allbekanta fresker i Gustavianska gravkoret i domkyrkan. Han var på 1810-talet en nitisk medlem i Götiska förbundet och synes i övrigt varit en av Geijers närmaste vänner.

gör det hela något tunt, särskilt i pianostämman. Törneros' ord om den tekniska förmågan — den rent fackmässiga skolningen — har här sitt fulla berättigande. Man kan blott beklaga denna brist, så mycket mera som idéerna ej saknas, ej heller de fina konstnärliga intentionerna. Törneros berömmer särskilt menuetten, som är helt hållen i Mozartstil. De andra satserna, särskilt sista allegrot, ha dock redan flera drag gemensamma med Beethovens patetiska stil, vilken särskilt fängslade Geijer såsom besläktad med hans egen kärlek till det nervfulla, storvulna. Dock får Geijer i sin musik, såväl som i sin diktning, aldrig det stora tragiska patos, som endast lidandet skänker. Redan Amalia von Imhoff hade sagt, då han förklarade sig såsom blott "teoretiker i smärta", att han måtte aldrig ha djupt älskat, ty då hade han nog fått erfara, vad smärta var.[1]

Den klart seende kvinnan hade måhända rätt. Geijer kunde nog älska varmt och hängivet men aldrig med lidelsens hela glöd. Hans naturell passade mera för det lugna, fredliga vardagsarbetet än för det oroliga konstnärslivet med dess skuggor och dagrar, lycksalig hänryckning och djup förkrosselse, dess hastiga växlingar mellan glädje och smärta, lycka och förtvivlan. Bachos' vilda yra kände han ej, endast Apollos ädla ro.

Att Geijer som kompositör med större teknisk utbildning och rutin skrivit bättre, är sannolikt, men alltid hade återstått ett grand av det temperament, som han ändå ej kunde förneka. Vid de små styckena till piano eller solosång med piano var denna brist mindre märkbar. Därtill var formen

[1] Malla Silverstolpes Memoarer II, s. 276 f.

redan i och för sig nog så begränsad och avvägd, men vid de stora symfona formerna behövdes litet mera konstnärsgemyt för att kunna ge liv. Det kom alltid att över hans kammarmusik ligga stoft av "Berlinerklassiker", eller, om man så vill: efterklangskonst.

Hade Amalia fått bli hans Mathilda Wesendonck — vem vet, vad ton hans lyras strängar kunnat giva. Men nej — han kände, att livet fordrade begränsning. Sophrosyne vakade milt över alla hans göranden och låtanden och räddade hans själ för den stora, tärande smärtan.

Den i samma Törneros' brev omtalade "ypperliga kvintetten" var (enligt originalmanuskriptet i Ham.-saml.) redan komponerad 1823. Titeln lyder: *Quintetto pour le pianoforte, 2 Violons, Alto et Violoncell. Dediée à madame de Christine Geijerstam, née von Hofsten par E. G. Geijer.* Geijer har således haft sin ungdoms musikförtrogna i säker hågkomst.

Kvintetten omfattar fyra satser: Allegro modorato (f moll) — Larghetto (F dur) — Menuetto (G dur) — Presto (f moll). Den ansluter sig i stilen närmast pianokvartetten, ehuru det större antalet instrument gör det lättare för kompositören att röra sig. Framför allt förvånar man sig över säkerheten i behandlingen av stråkarna. Endast en noggrann förtrogenhet med stråkkvartetten har kunnat giva honom denna makt för instrumenten.

Geijer hade under studentåren med stor förkärlek ägnat sig åt kvartettspel, och den efter engelska resan följande Stockholmstiden hade säkerligen icke låtit honom förlora förbindelsen med kammarmusiken. Under den därpå följande Uppsalatiden höra vi däremot mindre ofta kvartettspel omtalas. På 20-talet

tyckes han emellertid allt oftare ha funnit musikintresserade för en kvartettensemble.

Rosén omtalar i sina "Minnen" från 1820-talet (s. 103) subskriberade soaréer på Gillet, där bland pianister Geijer, Munktell och Lagergren samt fröknarna Louise och Ebba Sture, bland sångerskor fru Grill, f. Murray, läto höra sig.

Malla antecknar bl. a. i mars 1824: "På musiksoaréerna hade Malla nu två föremål, som hon gärna följde med sina ögon och sitt deltagande: Geijer och Lindblad, och att denne senare ibland spelade med i kvartetter, var henne en moderlig glädje" (III, s. 105). Törneros omtalar även, som vi sett, vid samma tid (1825 och 1827) kammarmusiken hos Geijers. Genom Ava Wrangel få vi veta, vilka musiker det var, som i dec. 1830 spelade hos Geijer. Ava skrev hem till sin mor: "I söndags var jag hos Geijers, bjuden med moster på kvartetter spelade av Lundholm, Moberg, Gillberg och Ström, de två sista har mamma kanske inte hört talas om; de spela bägge violin, herr Gillberg *väl* och herr Ström *bra*. Sedan spelade prof. Geijer en duo, comp. av honom själv, för fortepiano och violoncell, mycket vackert acc. av Moberg; efter maten spelade herr Ström och jag Beethovens Gdursduett".[1] De medverkande Stockholmsmusikerna, som här nämnas, voro nästan alla deltagare i Mazerska kvartetten.

Inom denna konstgren skulle Geijer snart förvärva en trogen vän i tulltjänstemannen Jonas Falkenholm.

Han var själen i Mazerska stråkkvartetten i Stockholm allt sedan dess början 1823, och Geijer torde ha gjort hans bekantskap där. 1827 tillägnade

[1] Malla Silverstolpes Memoarer IV, s. 178.

Geijer honom en trio för piano, violin och cello (Ham.-saml.). Trion omfattar fem delar: Allegro mod. assai (Ass dur) — Andante sostenuto con moto (C dur) — Scherzo Allegro molto (a moll) — Tempo di minuetto (f moll med Majore) och Trio (F dur) — Coda (Ass dur). Måhända tillhör även en stråkkvartett (F dur) i endast en sats (Ham.-saml.) denna tid. Stycket har tydliga Beethovengångar och kan möjligen ha uppstått efter en afton hos Mazerarna.

Lindblad blev upptagen som medlem strax efter sin hemkomst 1827 och skrev sedan gärna och ofta för kammarmusik, av vilka verk en del uppfördes inom sällskapet. Geijer tillägnade Lindblad en sonat för piano och violin, vilken sannolikt tillhör denna tid (eller tidiga 30-talet). Originalet finnes i Hamiltonska samlingen. Sonaten har tre satser: Allegro con spirito (d moll) — Andante pastorale (D dur) — Rondo mod. ass. (F dur, med Minore [d moll] i mitten; slut i F dur).

En pianokomposition *Midnattsfantasi* är daterad "Aug. 1833" (Ham.-saml. 50). Den begynner Grave (C dur), varpå följer ett Presto i ess moll (grundmotivet återtages i Ass dur, och stycket slutar i Ass dur).

Vi se följaktligen, att 20-talet, som för Geijer som diktare var så föga givande, i rent musikaliskt hänseende är mycket rikt. Särskilt inom instrumentalmusiken är produktiviteten ovanlig: 2 sonater à quatre mains (1819), divertissement för piano 2 händer (1823), pianokvintett (1823), pianokvartett (1825), pianotrio (1827) och sannolikt en stråkkvartett och en violinsonat. Lägga vi härtill de nu försvunna verken, sådana som den av Törneros omtalade violoncellsonaten (1827), samt de av Malla

omtalade pianokompositionerna, kunna vi först fatta vidden av Geijers stora tonsättarverksamhet på 1820-talet. Då, liksom under ungdomsåren, var det således den absoluta musiken, ej diktandet i ord och toner, som utgjorde det centrala i Geijers musikvärld.

Solosångerna från 1820-talet äro märkvärdigt få. Vi ha redan nämnt de tillsammans med Lindblad 1824 utgivna sångerna. Av de andra vid samma tid komponerade kan nämnas den Malla tillägnade sången *Reseda*. Dikten hade överlämnats till Malla redan den 15 maj 1816. En gång, 1823, då Malla kände sig ensam och ej tillräckligt uppmärksammad av Geijer, återsände hon dikten med trenne tillagda verser, där hon omtalade sin ensamhet. Geijer svarade med att återsända dikten med musik.[1] Denna första musik till *Reseda* finnes i orig.-ms. i Hamiltonska samlingen (nr 3, daterad 7 nov. 1823). Geijer företog sedan en mindre retuschering av texten och skrev en helt ny musik, som han utgav i tryck i andra sånghäftet 1835.

Av 1820-talets manskvartetter föreligger ej mer än en i tryck från samma tid, nämligen den förut omtalade *På morgonen af Oscarsdagen 1821* ("Se skuggorna fly"; Iduna 1822). Av de andra räknar Edquist (Upps.-stud:s sgr s. IX) till 20-talet (eller början av 30-talet): *Studentsång* ("Fädernesland, vars härliga minnen"), *Ur Lidners Medea* ("O, yngling, om du") och *Vetenskaperna* ("Att älska Gud, kung, fädernesland"). Även omnämnes *Riddar Toggenborg* som enkel- eller dubbelkvartett.

Till slutet av 20-talet hör även den nu avgjort mest sjungna sången av Geijer: *Aftonbetraktelse* ("Stilla skuggor"). Om dess tillblivelse berättar oss

[1] Malla Silverstolpes Memoarer III, s. 94 f.

R. Hjärne[1] följande: "Ett år hade förflutit, innan någon annan än Geijer själv visste, att den funnits, och han synes ha glömt den. Vid början av 30-talet hade Geijer i sitt hus tagit en ung student, norrlänning, som lärare för sina barn. Snart upptäcker han, att studenten hade en förträfflig tenorstämma och var mycket musikalisk. Men den naturliga begåvningen behövde upparbetas, disciplineras av konsten. Han tog så den nye läraren med sig till den bekante kapellmästare Hæffner för att av honom få den undervisning som erfordrades. Geijer hade vid denna tid sitt arbetsrum i ett litet obetydligt hus in på en gård. Trädde man där in, såg man en vanlig studentkammare i — forna dagar. Mitt emot Geijers i samma förstuga hade informatorn med sina lärjungar sitt rum. Den övriga familjen bodde i ett större hus åt gatan, Svartbäcksgatan i Uppsala. Från nämnda förstuga ledde en liten stege upp till en låg vind. En dag föll det informatorn in att stiga upp på denna stege för att se, huru vinden såg ut. Här ser han bl. a. en skräphög av gamla papper. Han forskar däri och får så fatt i ett papper med noter. Ännu var han ej någon säker notläsare men tyckte sig finna, att här gömde sig något vackert. Han sprang med sitt fynd till Geijer, som läste och ljusnade. "Var har du funnit detta?" utbrast han glad. "Jag skrev det för ett år sedan, men det hade förkommit". Det var "Stilla skuggor" i sin ursprungliga form, en trio. Först senare har det ordnats för fyra röster. Nu tillkallades två andra av Uppsalas förnämsta sångare, stycket inövades, gavs i husets förtroliga sångkrets och tjuste alla. I kvartettform blev det först allmänt bekant vid en konsert i Uppsala den 6 maj 1832." — Samma källa,

[1] R. Hjärne, Götiska förb. (1878) s. 224.

ur vilken vi hämtat denna skildring, meddelar även (s. 220), att Geijer gärna komponerade för studenterna: "När något nytt sångstycke sprungit upp ur hans själ, hördes han ofta yttra: 'Detta ska studenterna sjunga'. Alltid funnos sångare, som voro beredda att inöva och föredraga Geijers sånger. Det var som skulle de företrädesvis hört varandra till."

Av Geijers kvartetter omtalar G. Kallstenius (Blad ur Uppsalasångens historia), att sången "O, yngling" vid 30-talets början hörde till de då "allmänt kända kvartetterna". Å den minnesvärda stora Gustaf-Adolfsfesten den 6 nov. 1832 sjöngs bl. a. Geijers "Fädernesland". Vid samma tillfälle sjöngos verser av Atterbom "O konung utan like" på melodien av "O, yngling". Några andra sånger för manskör av Geijer omtalas ej före 1840. Geijers manskvartetter synas således först mot 30-talets slut ha kommit till den stora allmänheten.

Lindblad kom åter till Uppsala den 7 juni 1827 och mottogs vid ångbåten av Geijer, Ekmarck och Malla. Därmed begynte en ny tid ej blott för Lindblad. På hösten slog han sig ned i Stockholm och upprättade en musikskola, som redan från början vann talrik anslutning. Själva kronprinsen var bland hans första elever och "prinsens adjutanter skriva ackorder hos Lindblad med kritiga fingrar" (Geijers brev från Sthlm jan. 1828). Geijer, som 1828 vistades i huvudstaden som riksdagsman, bodde hos Lindblad, och båda följdes åt på konserterna och musiksoaréerna. Geijer fick bland annat höra *Midsommarnattsouverturen* för första gången utföras.

Malla kunde naturligtvis nu ej riktigt trivas i Uppsala, utan tog sig ständiga ärenden till huvudstaden, och väl ditkommen, ville hon ej tillbaka. Allt som

rörde hennes Adolf, var henne kärare än varje annat i världen. Av stor betydelse för alla uppsalavännerna och ej minst för Geijers och Lindblads inbördes förhållande var Lindblads förbindelser med Almquist. Denna vänskap blev till sist å Lindblads sida en entusiastisk dyrkan av hela Almquists litterära och musikaliska produktion. Malla följde noga med allt och stod naturligtvis på Lindblads sida. "Adolf hade gjort Ludvig Almquists bekantskap, fann hans umgänge högst intressant och var förtjust i de melodier han komponerat till egna ord. De gjorde nu också Malla det allra största nöje. *Björnen, Källan* och *Ängeln sade* förtjuste henne och återväckte hennes slitna domnade sinne till liv och glädje" (IV, s. 139).

Under sommaren 1829 voro alla uppsalavännerna ofta samlade i Stockholm hos Lindblads. Geijer var bunden vid riksdagen, och Anna Lisa kom ofta att hälsa på. Malla sökte alla tillfällen hon kunde att få träffa sin Adolf. Liksom i Uppsala lästes högt om kvällarna, men nu var det mest bara Almquists verk. Som omväxling sjöng man Almquists sånger. Geijer kände sig i början ej stött tillbaka av denna nya diktning, utan var tvärtom intressad av dess skaldemusikaliska läggning. Så oförbehållsam i sitt beröm som Lindblad var han dock aldrig. Tvärtom vaknade efter hand hans iakttagelseförmåga, och han yttrade då sitt misshag, vilket ej alltid mottogs så väl av Lindblad, som lätt blev irriterad vid kritik av sin älsklingsförfattare.

Geijer var under riksdagen 1829 ofta trött och kunde ej rätt få intresse för alla de politiska projekten. Malla skrev i sin dagbok för den 7 sept. 1829: "Erik Gustaf är utledsen vid riksdagen och

plågas av motsägelser i allas opinioner; han har i anledning därav komponerat en bit musik, till vilken orden äro: 'Tanke, vars strider blott natten ser'. . ." Denna sång trycktes sedan 1834 i första häftet *Sånger*.

Almquist upptog fortfarande Lindblads hela intresse. Malla kunde likväl ej riktigt följa med. Hon tyckte Almquist var bizarr och trivial, men kunde ej undandraga sig Lindblads starka påtryckning. Almquist var de första åren av 30-talet nästan dagligen hos Lindblads, och när uppsalavännerna någon gång fingo se sin gamla förtrogne i sin krets, hade han intet att tala om mer än ständigt blott om Almquist. Detta stötte dem och icke minst Geijer, som allt mer fann misshag i Almquist. Det enda, som ännu väckte hans odelade intresse var hans musik, vilken Geijer tyckte om. Malla berättar i sin dagbok: "1832 på nyåret kommer Lindblad till Uppsala. Adolf uppläste en filosofisk avhandling av Almquist för Geijer, Atterbom och Palmblad: diskussion och dispyt i anledning därav. Intressant att höra, men Adolf blev uppbragt. Sedan samtal med Adolf om Geijer och Almquist" (IV, s. 182).

Strax därefter hade Malla en stor nyhet att berätta: "Den 22 januari (1832) får Malla brev från Lindblad, att hans symfoni skulle på lördagen givas i sin helhet, och att han önskar, att Geijer och hon skulle komma för att höra den . . . Geijer har i Heimdal recenserat denna symfoni. Med nöje läste Malla denna recension, som berömde Lindblad. Geijer kom till henne, talade tröstande om Lindblad och sade, att *jag* bidragit till hans väl. Gud! tack vare dig, som är mäktig i det svaga (IV, s. 182 f.).

Lindblad kände sig liksom Geijer alltid dragen

till instrumentalmusiken och efter att först ha försökt sig inom kammarmusiken, övergick han till symfoniformen och skrev sin första symfoni i C dur. 1831 uppfördes första satsen å en konsert i huvudstaden och å Beers konsert i Riddarhussalen den 22 febr. 1832 hela symfonien. Geijers nyss omtalta recension i Heimdal finnes upptagen i hans samlade skrifter VIII, s. 32 ff. Geijer betonar först, att det är ett arbete av en svensk, inom en föga odlad form i Sverige, talar om de löften för framtiden verket ger och önskar, att ett blitt öde måtte unna honom framgång. Rörande första satsen instämmer han i det omdöme en kännare året innan givit efter dess uppförande. "Ett scherzo var det nummer av symfonien, som nu därnäst för första gången ådrog sig uppmärksamheten. Vi kunna ej kalla detta annorlunda än i hög grad lyckat. Det eldiga, livliga, fantastiska, som i så rikt, vi ville nästan säga översvämmande mått, utmärker denna komponist, frambröt i denna för dessa egenskaper så väl ägnade form med hänförande kraft. Mindre behagade oss det följande adagio. Vi förstodo det ej riktigt, även efter upprepat avhörande både vid repetitionen och konserten; vi hörde samma bekännelse av andra, lika med oss ej ovane att höra musik, och skulle önskat en större klarhet i anläggningen och utförandet. Om den inom sig arbetande rikedomen hos komponisten lämnar kanhända ingen av symfoniens avdelningar ett så lysande prov som finalen. Man skulle vilja kalla den ett rop av känsla och hänförelse. För vår del ha vi ingen annan anmärkning att göra, än att återvändandet av det långsamma tempo under några takter med slutet tycktes oss försvaga effekten av det hela. Instrumenteringen

är i hela symfonien beundransvärt lyckad; den liknar ej ett första försök, utan ett, vari kompositen liksom genom ingivelse träffat det rätta. Utförandet lämnade ingenting att önska, och varje nitälskare för fosterländsk konst bör känna sig kapellets chef och ledamöter skyldig uppriktig tacksamhet för det deltagande de därigenom visade för en nybörjare av en sådan art i den större kompositionen."

Geijer fick tre år senare ånyo tillfälle att hjälpa fram ett verk av sin vän, och då ingenting mindre än en hel opera. 1833 skrev Malla i sin dagbok: "Då Malla i augusti återkom till sina vänner i Stockholm, spelade Lindblad för henne, vad han börjat komponera till operetten *La maison du rempart*, som översatts under namn av *Frondörerna.* Kronprinsen har givit Lindblad detta uppdrag" (IV, s. 185).

Premiären till operan ägde rum den 11 maj 1835, men mottagandet blev ej det önskade. Malla antecknar: "Adolfs förtjänst återstår, bifallet blott — var en dröm. Ehuru sansad Lindblad var och intet yttrade därom, ansåg han dock sin musikpjes misslyckad och var ganska ledsen däröver. Om Geijer kommit och hört den hade det varit en tröst för Lindblad, ty hans omdöme litar han på." Den 18 skrev hon sedan: "Geijer kommen! Musik — Geijer och Lindblad högst roliga" (IV. s. 194).

Geijer recenserade operan i Sv. Litt.-för:s tidn. 1835 nr 21.[1] Han visar här i högre grad än någonsin, vilken skärpa han som kritiker verkligen ägde. Det hela är hållet mest som en polemik mot alla, som klandrat verket några dagar tidigare:

"En dramatisk musik av en inhemsk artist är i

[1] Saml. Skr. VIII, s. 97 f.

Sverige en sällsynthet, som redan borde ådraga sig uppmärksamhet. I samma Sverige är detta ett skäl att välkomna artisten med förnäm liknöjdhet . . . 'Se vad jag har sagt! Se vad jag kan säga!' är vanliga granskares lösen inför allmänheten. De veta ej, att en granskare lättast och mest försyndar sig genom vad han *icke* säger, — mindre genom utpekandet av *felen* än genom icke-erkännandet av *förträffligheten*, där den möjligen finnes jämte felen. Denna brist i granskning är den största, emedan, i de fall där omdömet ej är ett förhastande (som kan bättra sig), det har sin rot i positiv dumhet. Nu är vår oförgripliga tanke, att musiken till *Frondörerna* har så mycket verkligen och i hög grad *förträffligt,* att detta, åtminstone hos oss, överljöd allt vad som skulle kunna anmärkas emot den. Dess fel, om man så vill, är att ej vara nog *populär*. Låt vara! *Vi* äro ej bland dem, som räkna *detta* till dess förtjänster. Men det är ett fel, som varken kommer av sökt lärdom eller av brist på melodier. Här är snarare en musik som ger för mycket, vida mer än man är van att på en gång emottaga. — Vilken torka! ropar denne connaisseur — och står mitt i ett blixtrande musikaliskt störtregn. Denna musik har ett överflöd av liv och rörelse, en lekande, rik naturlig gång och lika ypperliga som osökta dramatiska effekter: — allt (i synnerhet nu för tiden) sällsynta egenskaper; ehuru, då dessa egenskaper mer utveckla sig i förträffliga ensemblestycken än i arier (vilka ämnet ej heller medgivit), pjäsen därigenom nog mycket saknar, vad som vid första åhörandet fängslar mängden. Däremot vinner den av att höras oftare. Vi för vår del hälsa glädjefullt en komponist med snille, som redan i detta verk

hedrar både sin konst och sitt fädernesland: och anse detta för vinst nog".

Vid denna tid sattes dock vänskapen på ett hårt prov. Lindblad kunde ej låta bli att ständigt föra fram sin Almquistbeundran, och Geijer å sin sida uttalade allt mera oförbehållsamt sitt misshag. Stackars Malla fick med blödande hjärta åse striden. "Julen (1834) voro Lindblads åter i Uppsala. Nu medförde de ett nytt arbete av Almquist, *Signora Luna*, som Adolf var alldeles förtjust uti och läste så väl, att Malla snart delade hans förtjusning. Den lästes ock sju gånger under denna helg — den 29. för de församlade vännerna Geijers, Atterboms, Palmblads, ej utan anmärkningar å Geijers sida, som med vanlig häftighet yttrade sig. Bland annat sade han: 'Aj, aj, maschineriet höres allt för mycket'. Adolf blev uppbragt och försvarade häftigt, blev innerligt sårad av att Geijer, som han så älskar och vars omdöme han sätter så mycket värde på, ej apprecierar Almquists snille som det i Adolfs mening förtjänar, och ej bedömde detta sköna stycke i samma anda som han. Hjärtskakande var det mig att höra och se missförstånd mellan dessa båda mina käraste, allra käraste vänner."

Lindblad tröttnade, trots motgången, ej utan ville strax börja med en ny opera. "Under sommaren (1835) hade Lindblad fått ett genialiskt operaämne av Almquist och var glad däråt som ett barn" (IV, s. 195). Malla började frukta, att Almquist missbrukade sitt välde över människor och förde dem på orätta stigar. Almquist hade i hennes ögon något demoniskt. Hon fruktade alltmera en ovänskap mellan Geijer och Lindblad.

På våren 1837 flyttade Geijers in i sitt hem nära

biblioteket, och Böttiger, numera Mallas tröst sedan Ekmarck dött, hälsade dem välkomna med några verser på *Vikingens* melodi. "Verserna avsjöngos (den 4 april) — Geijers glada och rörda, alla upprymda! Anna Lisa kom sen hit och bodde här, tills hon hann få i ordning i sitt bo. Det var mig kärt!" IV, s. 199).

Geijer skrev för sitt nya hem sången *Första aftonen i det nya hemmet* ("Jag vet en hälsning mera kär"), tryckt sedan i sånghäftet 1837.

Geijer planerade året 1837 en litteraturtidning, som mycket oroade alla hans vänner. Man fruktade, att han där skulle gå till anfalls mot sina hittills varande vänner. Till julen kom Lindblad till Uppsala och Malla skriver: "Härlig nyårsdag! Geijer, Atterbom, Hazelius, Törneros och Lindblad. Obeskrivligt rörliga intressanta samtal om Almquist och Geijer, — som gått hem. Lindblad, som är orolig för hans tidnings förslag, hade på förmiddagen talat med honom därom "(IV, 201).

Fullt så lugnt och "härligt" synes det dock ej i verkligheten ha varit. Atterbom led av obestämda aningar om, att Geijer ville nedgöra hans diktning. Törneros var orolig för sin vän och ville medla, så långt det kunde gå. Lindblad, opolitisk och öppenhjärtig, stack fram med sin Almquist igen och fick Geijer het.

En utförlig beskrivning om förloppet lämnar oss H. Lilljebjörn i sina *Minnen:*

"Det var nyårsdagen 1838, som jag var bjuden på middag till baron Kræmer på slottet här i Uppsala. Jag satt, som alltid överenskommet var då vi sammanträffade, mellan Atterbom och Törneros. Vi skämtade som vanligt, men ett tu tre blev Törneros allvarsam och satt och stirrade på Geijer en lång

stund. Slutligen vände han sig till mig och sade: 'Jag tycker ändå alltid om Geijer, ty det är både ruter och hjärter i den karlen.' Förmodligen hade Törneros lyssnat till något, som Geijer sagt, och som undgått min uppmärksamhet. När vi hade slutat måltiden och stigit upp, såg jag Geijer och A. F. Lindblad stående tillsammans vid det främsta



Geijers hem i Uppsala 1837—46.

fönstret i salongen, där dörren går in till skänkrummet. De voro i ett livligt samtal — ja så livligt, att det väckte allmän uppmärksamhet och såg nästan ut, som om de varit ovänner. När vi sedermera om aftonen kommo hem till Geijers, satte han sig till fortepianot, och jag märkte, att han komponerade något, ty han mumlade, som han då brukade. Innan vi gingo till sängs, kom han, lämnade mig ett litet papper, sägande: 'Lindblad reser med dili-

gensen i morgon bittida, vill du springa till gästgivaregården med detta och lämna honom, innan han reser?' vilket jag åtog mig. Förmodligen hade jag något fördröjt mitt uppstigande, ty när jag kom till Gamla gästgivaregården, stod diligensen redan förspänd, och passagerarna färdiga att uppstiga. Jag hastar fram och lämnar Lindblad papperet, vilket han genomögnar, varunder tårarna börja på att trilla ur hans ögon. Därpå säger han till mig: 'Hälsa E. G. och säg, vad du såg; mera behövs icke'."

Den sång H. Lilljebjörn lämnat var:

Ensam i bräcklig farkost vågar
Seglaren sig på det vida hav,
Stjärnvalvet över honom lågar.
Nedanför brusar hemskt hans grav.
Framåt! — så är hans ödes bud,
Och i djupet bor, som uti höjden, Gud.

Lindblad svarade med en annan sång i ord och toner:

"Framåt"! Så nämnde du ditt "ödes bud".
Uppåt! Så tydde himlen detta bud.
Ty mörkare blev natten, stjärnorna sig gömde,
Och på vredgat hav du dina sista krafter tömde.
Men din "farkost" bar en lots, som ej förlägen
På vågors branter glad nu styrde rätta vägen.
Den lotsen var din tro i djupet av ditt sinne.
Han förde dig *framåt,* han förde dig *uppåt.*
Och så blev du på en gång Sveriges hopp och minne.[1]

Kort efter (den 12 febr.) utkom *Litteraturbladet,* vars förord är daterat 12 januari 1838, och brytningen med allt det gamla skedde. Nya förhållanden, oro och strid kom. Snart fick Geijer följa sin

[1] Lindblads orig.-ms. till denna sång finnes i Musikhist. Museet; i tryck som nr 103 i »Sånger och Visor» (V s. 1).

vän Törneros till graven, och det blev tomt i hemmet. Atterbom kom ej mera. Det gamla var förgånget, och allt var vordet nytt.

De närmaste åren före avfallet var en rik produktionstid i musikaliskt hänseende, men ej som förut instrumentala verk utan sånger. Lindblad hade vid samma tid begynt utge sina sånger, och Geijer följde honom nu troget. Det blev emellertid för Geijer ej ensamt solosånger för piano utan även duetter och kvartetter med eller utan ackompagnement. Särskilt åren 1833—37 blevo rika på tonsättningar.

1834 utgav han sitt första häfte *Sångstycken med ackompagnement för pianoforte. Ord och musik av Geijer* (J. C. Hedbom, Sthlm). Första sången är en duett *De små* ("Hoppa, dansa, dockor ansa"). Orig.-ms i Musikhist. Museet, Sthlm, har dateringen 1833. Andra sången *Söderländskan i Norden* ("Stundom även vaken drömmer jag") är en hyllningsdikt till grevinnan d'Orozco-Gyllenhaal, en av Mallas goda vänner, en god sångerska, som även försökt sig inom komposition med sånger, vilka på 20- och 30-talen voro mycket populära.[1] Den tredje sången är *I en ung flickas album* ("Kärlek lätt kommer och går").



Grevinnan d'Orozco-Gyllenhaal.

[1] Om henne se Allm. musiklex. I, 336.

De följande: duon *Soldatflickorna* („Ack, när som stridstrumpeten skallar"), solosångerna *Blomsterplockerskan* („Det är så roligt") och *Bilden* („Tjusande bild"). Som avslutning följer nyss omtalta sång från 1829 *Tonerna* („Tanke, vars strider").

Andra häftet utgavs 1835: *Nya sånger med ackompagnement för pianoforte. Ord och musik av E. G. Geijer* (Hedbom. Sthlm). Inledningssången, en trio för sopr., alt och bas, utan ackompagnement, *Vårsång* („Vår jag hälsar dig"), är hållen i en stil, som inom vokalmusiken är högst ovanlig: tema med tre variationer. Texten såväl i tema som variationer är densamma och blott melodien varieras. Hela kompositionen är ett intressant exempel på variationskonst. Geijer älskade särskilt variationsformen och använde den ofta i sina instrumentala verk. Den därpå följande *Den första sommarfläkten* („Det är så härligt") är en trio för 2 sopraner och alt med pianoackompagnement. *Skärslipargossen* („Gott folk, jag är en fattig gosse"), solo med piano, som sedan följer, hör till Geijers allra mest kända tondikter. *Reseda* („Blomster i de svala lunder") har en helt annan melodi än den förut för Malla Silverstolpe 1823 skrivna. *I dansen* („Lustigt mod, glättigt blod") solosång m. p., *Ur dansen* („Ila glada ungdomsskara"), solo m. p., äro båda hållna i lekande dansrytmer. Den sedan meddelade sången är: *På sjön* („Ro, ro, på den stilla sjö"), kvartett för sopr., alt, ten., bas utan ackompagnement. *Avsked med Echo* („Farväl, glöm ej din vän") och *Aftonkänsla* („Fly ej du hjärtats minne") äro ävenledes för fyrstämmig blandad kör utan piano. Alla dessa tre sistnämnda tillkomma å Krusenberg 1835.

Familjen Geijer vistades sommaren 1835 på Kru-

senberg, greve Ugglas gods. Geijer själv ansåg det vara den mest "poetiskt-estetiska" sommar han någonsin haft. Hans svägerska, kamrer Karl Geijers hustru, med sina tre flickor voro där även. I grevens betjäntkammare residerade Geijer. Han skrev då på tredje delen av sin historia, och när han behövde material, rodde han över sjön till Skokloster. Thekla Knös meddelar oss ur Anna Lisa Geijers memoarer om den musikaliska sidan av sommaren: "Ungdom från Uppsala infann sig ej sällan och bland dessa voro flera vackra karlröster, vilka i förening med flickorna Geijers stämmor utförde de vackra sånger, som denna sommar komponerades. Vad jag av dessa med särskild ljuvhet ihågkom, är en kvartett med eko att sjunga på vattnet, ävensom: 'Ro, ro på den stilla sjö' — vilka jag i en liten berså, som Geijer med egen hand uppkvistat och arrangerat med bänkar, på stranden avhörde. Sjön stod lugn som en spegel. Geijer med de unga sjungande i en båt, gled fram över den klara vattenytan i solnedgången, och fåglarna svarade så snällt från de lövrika stränderna. Från en klippa vid dessa tjusande stränder hörde jag för första gången sjungas 'Stilla skuggor breda sig i kvällen', som sedan avsjöngs med ändrad text vid Geijers begravning" (Th. Knös, Fotogr. s. 13).

Från året 1835 finnas bland de handskrivna (ej tryckta) ytterligare följande: *Slåttern* ("Gräset mognar, Slåttern nalkas"), kvartett för blandad kör med piano. Manuskriptet i Ham. saml. nr 5 är daterat "Krusenberg den 20 juli 1835". Sången är genomkomponerad med naturskildringar (storm — bön — tacksägelse). — *Nyårsönskan* ("Farväl flyende år") trio för damröster med piano; daterad "den 31 dec. 1835" (Ham.-saml. nr 6). — *Mor och dotter* ("Jag

säger nej. Ack min mor!"), trio för sopr., alt och tenor med piano; daterad "den 14 april 1835". (Ham.-saml. nr 4 a. b).

Från år 1836 finnes bland otryckta sånger en *Avskedssång för fil. magistrarne* ("Brödraförbund! Hon nalkas den stund"), trio för 2 tenorer och bas, utan ackompagnement; daterad "den 17 juni 1836" (Ham.-saml. nr 8 a, c).

1837 utkom tredje häftet: *Nyare sånger till fortepiano. Ord och musik av Geijer* (Hedbom, Sthlm).[1] De här meddelade sångerna äro: *Barndomsminnen* ("Ljuva minnen, ack försvinnen"), *Min hustrus visa* ("Hela världen löper"), *Gräl och allt väl* ("Litet gnabb ibland"), alla solosånger med pianoackompagnement; *Husarbrudarna* ("Tyst, hör du ej ännu") duett m. p.; *Min musik* ("I skogen jag går"), *Vallflickans aftonvisa* ("Min snälla flock"), *Första aftonen i det nya hemmet* ("Jag vet en hälsning mera kär"), alla solosånger m. p.; *Marsch* ("För Gud och Sanning") manskvartett utan ackompagnement.

Alla dessa sånger tillhöra tillfällighetsverken. För ett visst ögonblick, en viss händelse, en viss person skrevs sången och i regel då ej av en inre djupare känsla utan i en tillfällig glad och lycklig stund. De dallra därför ej av hjärtats djupare aningar utan andas idel idyllisk ro. Många äro till sitt innehåll föga uppbyggliga och passa därför mindre för en förtoning i djupare mening. Geijers sinnesstämning under första hälften av 30-talet synes även ha varit

[1] Marcus bestämmer utan angivet skäl detta häfte till 1836. Den däri intagna sången till nya hemmet torde väl näppeligen kunna sättas före 1837. Marcus håller fast vid 1836 även för denna sång mot alla förutvarande dateringar. Geijer köpte sitt nya hus 1837 i jan. och inflyttade, som vi sett, 4 april.

den lyckligaste och gladaste i hans liv. Idel ro och frid både ute och inne, nöjdhet och tillfredsställelse med världen rådde överallt omkring, och tondiktningen fick samma karaktär. Endast undantagsvis, som i *Första aftonen i det nya hemmet*, får tonen en djupare klang. Det är som en aning om, att friden kunde grumlas, ljuset fördunklas, smärta och sorg intränga.

Och sorgen kom. Oro, bekymmer, strid och tvedräkt, molnen begynte skocka sig — men med ens fick tonen en annan klang. Det är så med musiken, när den är som ädlast och mest gripande, att den är en utlösning av en inre oro. Det behöves en tärande längtan, en trånande hunger efter något högre, för att musiken skall rätt gripa och hänföra. Tonen vill komma ur ett lidande bröst och skänka ro. "Sången är av sorg upprunnen, men av sång är glädje vunnen."

Då inga orosmoln funnos, då allt var solljus lycka, löd tonen: "Hoppa, dansa, dockor ansa, lyssna till pappas röst" — "Det är så roligt och så förtroligt om våren ibland blomstren gå" — "Det är så härligt att bliva smekt av ljumma sommarvinden" — "Lustigt mod, glättigt blod, dans och sång". — Sedan sorg och tunga dagar med ensamhet och saknad kommit, löd den: "Ensam i bräcklig farkost vågar seglaren sig på det vida hav" — "Ensam jag skrider fram på min bana" — "När min tanke ensligt svävar, är en stilla suck den lik" — "Aldrig natt så långsamt skrider, att det ej till morgon lider. Hoppas! fastän tåren flyter".

Geijer fick på sin ålderdom bli mera än "teoretiker i smärta". Man skulle väl unnat honom, mera än någon annan, ro och frid, han som själv spritt

så mycket glädje och solvarm livssyn, men måhända behövde han denna inre luttring och rening. Konstens dyrkan är hård och bitter. Den kräver offer. Den vill höra skriet av ett plågat människobröst. Konstens väg är lidandets väg.

Och så blev Geijers tondiktning i ålderdomens höst en aningsfull svanesång, fylld av smärta och längtan, och när friden kom, hade den något av det andra livets lycksaliga hänryckning.

4.

Ålderdomen.

(1838—1847).

Sista perioden i Geijers liv börjar med ordet "ensam". och det finnes intet ord, som oftare upprepas i Geijers senare diktning än just detta. De många, som hittills följt honom, gingo sina egna vägar från och med nu. Törneros bortrycktes av döden. Av de gamla vännerna drog sig Atterbom tillbaka, sedan Geijer skarpt kritiserat hans dikter. Hans politiska meningsfränder kunde nu ej längre gå med honom, sedan han ställt sig på motpartiets sida. Misstro och förstämning mötte honom var han drog fram. Den gamla populariteten var borta, och ej ens studenternas kärlek skulle han få behålla ogrumlad. Då 1844 års studentmöte till Danmark ej blev av, och Geijer på högre befallning måste meddela studenterna beslutet, vände sig oviljan mot Geijer personligen. Två år senare anfölls han som historiker av Fryxell och beskylldes för ohistoriska metoder m. m. Geijer svarade men kände sig förstämd. Då han på hösten samma år lämnade Uppsala och flyttade till Stockholm, följde ännu större dysterhet och ensamhet. Hans bana var avslutad, tyckte han själv, och det påtänkta historiska arbetet blev ej av. Efter knappa sju månaders vistelse i Stockholm, avled han.

Det tillkommer ej oss här att genomgå de många sköna skrifter han under de nio åren efter avfallet

författat inom filosofien, historien, politiken, undervisningsväsendet. Från alla klingar det en ton av vemod. Han hade själv lärt känna lidandet och ville nu, var han någonsin kunde, bringa tröst åt andra: lycka åt alla, samma rätt åt alla, kunskap åt alla, bröd åt alla. Ett problem, som ständigt upptog honom, var konstens popularisering. Allt det han själv erfarit av konsten som tröstarinnan, ville han även låta andra erfara. Konsten i folkundervisningen blev ett av hans älsklingstema.

Nu, då han själv fullväl behövde all den tröst som kunde givas, flydde han allt oftare till tonkonsten. Man kan höra hans ängsliga rop om frid och vila, och musiken talar om ro och försoning. Tonerna bli djupt allvarliga, och ett smärtans skri ljuder ofta, men alltid finnes tron på den eviga kärlekens allmakt.

Av alla vännerna från fordom blev en honom dock trogen: Adolf Fredrik Lindblad. Visserligen gnabbades man fortfarande om Almquist, men vad gjorde det. Snart voro alla moln borta, och kärleksfamnen lika öppen som förr. Ända in i de sista stunderna var Lindblad hans deltagande vän, och hur skönt kändes det ej nu för honom, att få uttala sig med sin vän om tonkonsten, att spela med honom, gemensamt med honom höra musik.

Till tröst för Geijer kommo nya vänner, vilka tätt slöto upp omkring honom, alla unga, alla intresserade för musik och sång. Dessa gåvo honom nu musik, så mycket hans sinne behövde.

Mittpunkten i kretsen av unga kvinnor omkring honom blev hans egen dotter Agnes. Hon var född 1824 och visade tidigt en ovanlig musikalisk begåvning. Hon hade en mycket klar och böjlig

stämma och sjöng särskilt faderns sånger på ett oförlikneligt sätt. Under de sista 6 åren av Geijers liv stod hon som en klok, omtänksam, hängiven dotter ständigt till sin faders hjälp, och Geijers kärlek till sin enda dotter blev med åren allt innerligare. Henne tillägnade han sina sista sånghäften och pianostycken, och i hemmet fick hon med sin sång trösta, då molnen ville skocka sig.



Agnes Geijer.
Efter ett porträtt av Troili.

Geijers hem blev samlingspunkten för hela det unga konstintresserade Uppsala, och bland alla de unga var hon centralpunkten. Med hennes avgjorda musikintresse blev även tonkonsten gemensamhetsbandet mellan alla. Nästan alla de unga männen och kvinnorna utövade tonkonsten. Av de kvinnliga gästerna i Geijerska hemmet intog särskilt Ava Wrangel, Mallas systerdotter, en bemärkt plats. Hon var nio år äldre än Agnes, men båda älskade varandra innerligt som två syskon. Ava bodde hos sin moster, Malla Silverstolpe, och förstod där att med sin musik ge hemmet värma och trevnad. Det ensidiga litterära intresset, som eljest rådde, fick med Ava en hälsosam motvikt. Hon spelade ovanligt

väl piano men sjöng även. Avas moder, grevinnan Gustava Wrangel, hade fått en mycket vårdad musikalisk uppfostran och var "agreé" i Musikaliska akademien. Sin dotter utbildade hon så noggrant som möjligt såväl i sång som pianospel. För mången, som var närvarande vid Mallas litterära fredagsaftnar, var Avas sång den bästa delen av den andliga undfägnaden. Hon sjöng då än ackompagnerad av Geijer, än av Lindblad, än av Törneros. Med den senare spelade hon gärna fyrhändigt. Hon kunde sjunga så som ingen i Uppsalakretsen, själfullt och innerligt, och särskilt var hennes föredrag av Geijers och Lindblads sånger präglat av förståelse. I studentkretsen var hon föremål för en svärmisk beundran. 1845 ingick hon äktenskap med Johan af Geijerstam och flyttade med honom till Stockholm, där Uppsalavännerna i hennes hem kunde få uppleva liknande härliga musikaftnar som förut i Uppsala. Redan 1848 bortrycktes hon av döden.

En tredje kvinnlig personlighet hörde mindre till de rent musikaliska än till de litterära: professor Gustaf Knös' dotter Thekla. Hon hade ärft sin moder Alidas mildhet och vekhet samt representerade därför i den unga flickkretsen den barnsliga renheten med stänk av naivitet och känslig sentimentalitet. Hon bodde, efter faderns död 1828, tillsammans med sin moder enkelt och tillbakadraget. Modern och dottern kallades i vänkretsen de båda "Theklorna". Genom Malla Silverstolpe och Geijer, de enda hem båda besökte, kommo de i beröring med ungdomen. Av studenterna var det närmast Wennerberg, som erhöll hela deras tillgivenhet och kärlek. Sedan han lämnat Uppsala, blev det i stället Josephson, som blev deras sällskap och tröst.



Ava Wrangel. Efter en kolteckning av Troili 1844.

Till dessa unga flickor, vilka ständigt omtalas i den Geijerska hemkretsen, kommo under kortare tid även några andra, vilka bidrogo till att ge färg åt litteratur- och musikaftnarna. Geijers släkting, Ulla von Heland, då förlovad med Fredrik Dahlgren,

vistades i Uppsala vintern 1842—43 och bodde då hos Geijers. Hon och Agnes blevo som syskon. Ulla har i sina brev hem till Värmland givit oss många vackra skildringar av Geijerska hemmet då.

Ofta kom på besök från Stockholm Lindblads dotter Lotten. Hon spelade väl och Geijer gav henne t. o. m. vitsordet "ett litet vidunder på piano". Med henne spelade Agnes gärna fyrhändigt, och Geijer hörde då gärna på. I Lindblads hem hade hon ungefär samma roll som Agnes i Geijers. Musik var för båda ett dyrbart arv, som de av hela sin förmåga sökte förvalta så väl som möjligt.

Ännu en annan "sångfågel" hyste Geijershemmet ej så sällan: kamrer Carl Geijers äldsta dotter, Stina[1]. Hon ingick 1843 äktenskap med sin släkting artillerilöjtnanten Bror Geijer, men dog redan året därpå. Hon kallas av Agnes "den milda, goda ljuvliga lilla Stina", som hon "höll mest av bland alla kusinerna".[2] Geijer tillägnade henne en *Exercise för pianoforte* (Hamiltonsaml. nr 55).

Ännu en ung flicka måste vi räkna till den Geijerska kretsen, ehuru hon ej där kom att bli mera än en tillfällig gäst. Dock kan sägas, att hon aldrig kände sig tryggare och lyckligare någonstädes än just där. Denna flicka var, då hon kom till Uppsala första gången, redan en berömd storhet i konstens rike. Flickans namn var — Jenny Lind.

Hon kom första gången till Uppsala 1839, och Correspondenten ägnar henne en särskild liten uppsats, där det heter: "Men, utom naturens sköna sångfåglar, hitflög även pingsaftonen en ädlare näktergal,

[1] Hon hörde till dem, som var hos Geijers på Krusenberg sommaren 1835.

[2] Anna Hamilton-Geete, I solnedgången II, s. 36 f.



Jenny Lind. Efter litografi.

den så högt beprisade Jenny Lind, åt vars väntade hitkomst så mången hjärtligt glatt sig. Också hon har här rönt en hyllning, som *på det sättet* endast kan ägnas i en bildningens och ungdomens stad. Det är visserligen i första rummet en stor, en utomordentlig talang, som man hos henne beundrar; men huru oändligt förhöjes icke värdet av denna konstnärsförmåga genom det flärdfria, anspråkslösa, älskvärda sätt, varpå den framställer sig för en hänförd åhörare. Hos henne synes allt natur, enkel och härlig, så att man nästan glömmer, vilken stor inflytelse även konsten övat på hennes utbildning. Just igenom denna *en ädel naturs* harmoniska samverkan med konsten framstår mamsell Jenny Lind i alla förhållanden såsom en storhet av sällsport och högst gediget värde."

Det var första gången bilden av näktergalen användes om henne. Geijer skrev i ett brev vid samma tid: "Lindblad, vilken i den allmänna förtjusningen är synnerligen förtjust i m:lle Lind, var även här och bodde hos oss! — Han reste denna morgon, på vilken Uppsala kan förliknas vid en full tunna, ur vilken tappen blivit tagen, så att innehållet strömmar sin kos."[1]

Thekla Knös ger oss en livfull skildring av "efterspelet" till pingstkonserten och promotionshögtidligheten: "Jenny Linds första besök i Upsala var en festlig tilldragelse. Så mycket sång och jubel! Det var en vår; mycken ungdom hade samlats i Geijers trädgård. Det lektes sista paret ut, och trädgårdsporten ut åt parken stod öppen, Jenny sprang ut bland träden, den vita duvan svävade lätt undan den förföljande höken och vek behändigt undan, gjorde en oförmodad vändning, så att han i sin

[1] Holland-Rockstro Jenny Lind-Goldschmidt, I, s. 63 f.

iver flög förbi utan att nå henne. De andra flickorna följde exemplet, och parken vimlade av ljusklädda ungdomliga gestalter, följda av svarta gökar och hökar. De lugna, sansade promenerande, som sågo denna vilda flykt, förvånade sig högeligen och undrade,



Odinslund.

vad det kom åt deras aktade lärare, och de exemplariska unge docenter och magistrar, som flögo fram i hejdlös fart, liksom gripna av Oberons horn ... Slutligen återvände de förvildade duvorna till sitt gebiet, och voro snart åter lika strängt inom konvenansens gränser, som före den glada utflykten. Då Geijer återvände med Jenny, såg det ut, som han samtalat med sin sångmö" (Fotogr. s. 9).

Mot hösten samma år flyttade hon in i Lindblads hem, där hon blev som barn i huset och fick hela

den omvårdnad, hon så väl behövde. Geijer träffade henne där i december och skrev till sin hustru: "Det är en i alla avseenden söt och snäll flicka, ej vacker men behagligt enkel. Du får ursäkta, att jag tog henne i famn och kysste henne på pannan." Något senare skriver han: "Jenny och jag ha blivit mycket goda vänner ... Jag kallar henne *du* och hon mig farbror. Hon är en enkel och vinnande varelse. Lindblads tyckas bägge till henne stå i ett nästan faderligt och moderligt förhållande, som kläder dem å ömse sidor rätt väl. Jag fruktar dock, att hon är en *komet*, vars bana därigenom kommer att störa deras husliga fred, att den nödvändigt har en stor svans. — Deras hus är belägrat av hennes beundrare, vilka nu utgöra hela allmänheten. — Jenny Lind sjöng två av mina visor, nämligen *Salongen och skogen* samt *Kommer ej våren?* — alldeles förträffligt. Jag gick efteråt upp på teatern och tackade henne och följde henne sedan hem, nämligen till porten. Det är ej utan, att jag tror mig stå särdeles väl hos henne".[1]

Geijer, som vid denna tid, liksom alltid efter "avfallet", såg livet från den mera allvarliga, vemodiga

---

[1] Holland-Rockstro l. c. I, s. 86. — Geijer hörde henne i *Robert* (av Meyerbeer) i maj 1840. Det var andra gången han såg denna opera, men fastän Jenny Lind "spelte och sjöng förträffligt" intresserade musiken honom så litet, att han gick före sista akten (Geijer, Saml. skr. VIII, s. 686). Meyerbeers operor, i vilka Jenny Lind sedan skulle fira sina triumfer, voro ej i Geijers smak. Efter att i dec. 1842 ha hört *Hugenotterna* skrev han: "Ödsligheten av min tid, som stundom överfaller mig, stirrade på mig liksom ur håliga slocknade ögon i denna musik, som plågade mig att intressera." Han slutar samma brev med ett utdrag ur ett annat, som han fått från Paris, där brevskrivarinnan fattats av liknande intryck av tomhet inför Meyerbeers musik (Geijer, Saml. skr. VIII, s. 697).

sidan, hyllade henne i en sång, daterad julafton 1839, vilken sedan tryckes med musik i *Linnæa borealis, poetisk kalender, 1841.*

O! föll uti ditt varma hjärta
En gnista av den låga blott,
Som giver fröjd, som giver smärta,
Blev snillets gudalön lott:
Låt uppåt då dess flammor flöda:
Den mot sitt ursprung tar sin fart,
Ack! vet, den skall ditt liv föröda!
Men vet, den är av himmelsk art![1]

Hon kom sedan ofta till Uppsala, där hon då bodde hos Geijers. Den berömde professorns hem blev därvid mer än någonsin samlingsplatsen för ungdomen, vilken hänförd hyllade henne.

Det var ej blott i Geijers hem och hos Malla Silverstolpe det musicerades i Uppsala vid denna tid. Även hos landshövdingen R. F. von Kræmer. bjöds på musik. Kræmer, som 1830 blivit landshövding i Uppsala län, sökte redan från början samla de musikintresserade omkring sig. Geijer och Törneros hörde till de första han vann för sina musikaftnar. Törneros, som alltid trivdes väl, där musik bjöds, var idel beundran över det gästvänliga och glada landshövdinghemmet och tyckes ofta ha varit gäst där. I ett av sina brev ($^{22}/_{1}$ 1832) ger han oss en skildring av musikaftnarna på slottet:

"Då vi inträdde i lilla förmaket, möttes vi av de ljuvligaste tonmassor, vilka dämpades av det mellan-

[1] Det till Jenny Lind skänkta orig.-manuskriptet i ord och musik förvaras numera i Mus. ak:s bibl., dit det kommit som gåva av hennes make O. Goldschmidt. En annan defekt autograf finnes i Hamiltonsaml. nr 12.

liggande stora förmaket liksom genom en lagom sordin. Det var en kör ur *Zemire och Azor* av Spohr[1], som avsjöngs av en hel mängd unga fruntimmer och karlar. Landshövding Kræmer kom trippande gladlynt emot oss och bad oss genast 'lägga bort hattarna; här var en liten repetition till soiréen den följande fredagen'. En stor samling folk, några visitanter som vi, till större delen, kvarstannade sedan till dinern, fyllde salen, och det största nöjet var närvaron av de tre systrarna Murray, nämligen fru Grill, fru von Engeström och Adolfina Murray, vilka äro Upplands yppersta sångerskor och för övrigt de mest älskvärda varelser . . . Kvällen förflöt i idel sång och kvartettmusik. Lyckligt, att man ej så sällan har sådana aftnar i det nya landshövdingehuset! Fru Kræmer är utmärkt musikalisk, har en skön engelsk flygel, sjunger själv en rätt vacker fruntimmersalt, och det med mycket klokt användande av sin röst för alla slags ackompagnement med andra röster; är för övrigt enkel och anspråkslös i hela sitt skick och söker i förening med sin glädtige och förekommande man att i staden underhålla en intresserande sällskapston, utan bråk och omständigheter. Man känner sig genast upprymd, då man träder in i slottsrummen. — Fredagen hade jag en musikalisk dag i rikaste mått. På förmiddagen kom en lakej från landshövdingskan med hälsning, att jag vore välkommen där uppe, i fall jag ville höra sång. Kl. 11 skyndade jag mig dit: de tre Murrayerna och tre unga sångare av studentklassen voro med frun i huset samlade vid fortepianot; jag var den ende åhöraren, utom en liten fröken Engeström. Men jag

[1] Denna opera gavs å kungl. teatern i Crusells översättning 1828—30 nio gånger.

fick icke vara en passiv åhörare; jag måste även mot min vilja agera konsertmästare, taktmästare, konstdomare och befallande ledamot i avseende på *vad* som skulle sjungas. Det är kuriöst med de goda kvinnorna, att de så gärna vilja stå under en karls kommando, även då det icke behöves, och då de själva veta anordna allting vida förnuftigare. Emellertid blev min befattning högst belönande: man tröttnade icke att sjunga, sjunga om, sjunga nytt, sjunga med hel, sjunga med halv röst, och mitt öra fick fägna sig åt allt, vad jag bäst tycker om i sångväg. Man glömde tiden och hungern, som icke stillas, utan snarare ökas av musik; och när vi äntligen begåvo oss bort, var klockan tre."

Geijer synes i början ha varit mera reserverad. Musikaftnarna på slottet hade en viss högaristokratisk prägel, som verkade litet frånstötande för en så okonstlad natur som Geijer. Efterhand synes förhållandet ha blivit mera förtroligt, och sommaren 1838 gästade Geijer landshövdingen å hans gods Taxnäs och skrev där sången *Skaldens farväl* ("Ack, dröj du vackra dag").

Med 40-talets ingång blevo mottagningarna på slottet mera okonstlade, och ungdomen började skara sig om den allt omtycktare landshövdingen. Det unga Uppsala hade därmed fått en ny samlingspunkt, varest musik och dans hörde till de stående förströelserna. Man talade sedan alltid om de tre musiksamlingspunkterna i staden: slottet, Malla Silverstolpes och Geijers. Av dessa tre var Geijers den intimaste kretsen, där tonkonsten dyrkades innerligast, och där man var mest känslig för all konstens profanering. Malla Silverstolpes hem hade mera högtidlig prägel, och särskilt kom aristokratien

bland studenterna dit. Slottet var platsen för de stora officiella mottagningarna, till vilka alltid så många kommo, att all intimare musikutövning var utesluten. Landshövdingens stora hjärtlighet gjorde dock, att även den största krets kunde känna sig höra samman, och en viss otvungen ungdomsglädje rådde därför alltid. Ulla von Heland berättar om en sådan "stor mottagning" vintern 1842—43:

"På slottet var en ryslig mängd av folk. Kræmers äro som värdfolk högst aimabla, och hos dem tillgår muntert, gentilt och ogenerat. Landshövdingen själv anför nöjena, uppmuntrar till dansen och är den gladaste av de glada. Därför har man alltid roligt på slottet. Även jag fick erfara detta. Vi dansade efter piano i en stor fyrkantig sal. Det var god råd på herrar, så att alla damerna fingo dansa, och landshövdingen själv hade ingen ro, förrän han såg alla på golvet. De kavaljerer, som icke brukade dansa, voro verkligen illa ute. Vi dansade galoppad, polonäs, kotiljong, två valser och en fransäs. Ava Wrangel sjöng litet, och det klingade härligt i det höga präktiga rummet . . . Därefter (efter supeen) dansade vi ännu en vals, och sedan skedde uppbrott! När vi voro hemkomna, slog klockan 10; det var förvånansvärt, huru vi på de få timmarna kunnat hinna med så mycket", (Ransäter s. 291 f.).

En annan gång, då det "stod kolsvart med studenter vid dörren", gick det i början litet trögt med konversationen. "Det blev en allmän lättnad, när dörrarna till salen slogos upp, och landshövdingen ropade: 'vals'! Allting sker med kommando, och man måste dansa, sjunga, leka, bon gré mal gré. Sen blev sång av studenterna, som klingade gudomligt. — Åter vals — och vals — och vals. Mat bjöds

omkring, och man valsade mellan var rätt. Jag fick några goda valsörer. Klockan 10 skildes man åt."

Ullas dagbok låter oss få vara med om flera sådana slottsmottagningar med olika program, än med, än utan dans, än med levande charader och tablåer och naturligvis de obligatoriska snillelekarna. Musik förekom alltid i en eller annan form, ibland utfördes kvartetter av Mozart och Beethoven, ibland lät en resande artist höra sig, [1] men framför allt studentsång, vilken tog sig präktigt ut i slottets höga salar. Man undrar ej på, att ungdomen hade roligt, och att mottagningarna besöktes av "horribelt mycket folk" (Ransäter s. 293.)



J. A. Josephson.
Pennritning av P. Södermark, Rom 1846.

Bland de unga musikintresserade studenterna var J. A. Josephson särskild gunstling på slottet. Han

[1] Bland sådana "resande artister", vilka vintern 1842—43 gästade Uppsala, kan särskilt nämnas Ole Bull, den store violinvirtuosen, Nordens Paganini. Han kom i slutet av januari 1843 till Upp-

betraktades nästan som medlem av familjen och åtföljde Kræmers även på de olika lantgods, där de plägade tillbringa somrarna: på försommaren å Taxnäs i Uppland, på eftersommaren å det vackra Stenhammar i Södermanland. Josephson hade 1838 blivit musiklärare för landshövdingens båda döttrar Mathilda och Lotten och fortsatte sedan ända till sin utrikesresa 1844 att bo mestadels hos familjen, huvudsakligen under sommarmånaderna, då han njöt i fulla drag av en härlig natur. N. P. Ödman säger om Josephsons vistelse å Taxnäs och Stenhammar: "Hans musikaliska genius fick här, i denna vackra natur, bland vänliga hjärtan och i drömmande ensamhet en kraftigare väckelse än förut, ja, här synes den musikaliska alstringslusten egentligen på allvar ha vaknat, ty det var här han skrev sina första vackra sånger, dessa av svärmande ungdomsglöd genomträngda tonskapelser, till ord och musik hans egna, som snart sjöngos och ännu sjungas över hela landet. Och när vi tänka på det kära arbetet med dessa sånger och den livliga medkänsla och hänförelse de måste ha väckt, när han någon vacker sommarafton slog sig ned vid salongspianot och överraskade familjen med att för första gången sjunga dem — så kunna vi väl förstå, att hans 'Taxnäsminnen' och 'Stenhammarminnen', som han

---

sala, men hälsades på ett särskilt ohövligt sätt av en del fulla studenter. Ole Bull blev stött, inställde konserten och reste från staden till Stockholm. Där erhöll han dock en inbjudan från Geijer att komma till Uppsala och vände nu åter. Efter första konserten gavs till hans ära en animerad fest på Gillet, vilken slutade med, att Ole Bull och Geijer buros i gullstol. Ulla ger honom en entusiastisk skildring i sin dagbok (Ransäter s. 281 ff.). Om Uppsalabesöket se i övrigt Alexander Bull, Ole Bulls Breve s. 85 ff.

kallade dem, alltid måste fortfara, även in i ålderdomen, att höra till hans käraste hågkomster" (s. 17 f.).

Josephson var även en gärna sedd gäst till Geijers. Ulla v. Heland berättar i sin dagbok om honom: "Josephson är även en av habituéerna, och allt emellanåt låter han inom universitetsstadens bildade kretsar höra sina kompositioner. Agnes Geijer och Ava Wrangel sjunga hans sånger, och då någon gång en liten improviserad dans förekommer, kan han t. o. m. nedlåta sig till att bestå musiken. Att fruarna göra så mycket väsen av honom, finna dock de yngre betänkligt. När hans musik uppföres, ropas ideligen 'charmant! gudomligt!', fruarna komma riktigt i extas och ösa lovord över hans kompositioner. De skämma bort karlen med detta ständiga smicker och — det ser nästan ut, som om det redan vore gjort" (Ransäter s. 279).

Även hos Malla vann han efterhand gott fotfäste, dock som alltid hos Malla, först med en viss reservation. I sin dagbok för den 18 dec. 1839 antecknar hon: "Hemma fann jag en mig helt främmande person, Josephson, musikälskare, lockad av Avas vackra röst. Han synes mig obehaglig med sitt israelitiska utseende och sin stationära blick" (IV, s. 209). Då Malla emellertid kort därefter blir en ofta inbjuden gäst på slottet och allt mera trives i denna musikaliska omgivning, får Josephson ökat värde för henne: "Den 26 dec. [1840] kommo Lindblads med Jenny Lind. Den 27. Folkvimmel! En stund dansades polska, och jag tog mig en dans med Geijer och en med Adolf, mina käraste, bästa vänner. Sedan sjöngo Jenny och Ava vackert. Josephson — vänlig, god själ, med förstånd och uppmärksamhet." Det tyckes, som isen sedan vore

bruten, och Malla ser honom gärna och ofta hos sig.

En annan musikintresserad student begynte från och med år 1839 taga del i musikunderhållningarna i de tre hemmen: Gunnar Wennerberg. Han hade som informator för Reinhold von Essen, som var släkt med Malla, lätt att bli introducerad i Silverstolpeska kretsen. Dock har dagboken även om honom en liten reservation att göra vid första mötet: "Reinhold Essens informator herr Wennerberg föreföll litet stel och obetydlig, men han hade något *ovanligt,* som väckte mitt intresse". Sedan omtalas han med stigande vänlighet och beundran samt förekommer mycket ofta nämnd i dagboken.

I "Gunnar Wennerbergs Brev och minnen" säger Signe Taube: "I överstinnan Silverstolpes vittra salong hade ju också Gunnar Wennerberg sin historiska plats. Till en början som den unge, endast lyssnande studenten; sedan som den gärna hörde sångaren; så småningom som själen och medelpunkten i alla de fester och föreställningar, som uppfördes i den berömda vänskapskretsen, för att slutligen lämna den som den firade diktaren, Geijers och Atterboms värderade unge vän" (I, s. 76).

Det tyckes som Mallas Silverstolpes hem har varit det första av de tre, i vilka Wennerberg introducerades. Där lärde han redan hösten 1839 känna "Theklorna", och Malla antecknar första aftonen: "De behagade varann, tror jag". För dessa två kvinnor blev han snart oumbärlig, för att stämningen i de små idylliska rummen hos fru Alida Knös skulle nå sin höjdpunkt. Oräkneliga voro de lustiga påhitt, som där uppfunnos, och ofantligt stort det nöje de hade av den gåtfulla jargon, som upp-

stod under läsning och kritik av dagens litterära alster. Av "Theklorna" blev han nog mycket bortskämd, men återgäldade detta med den innerligaste



Gunnar Wennerberg som student.
Efter teckning av Emilie Nonnen.

tacksamhet, en beskyddande omsorg och broderlig ömhet (S. Taube I, s. 95).

I Josephson fann Wennerberg en förstående vän, och båda slöto ett innerligt vänskapsförbund för livet. De följdes troget åt under terminernas stu-

dier, och om sommaren kom Josephson till Lidköping och gästade Wennerbergs föräldrahem.

Snart kom Wennerberg in även i Geijers hem, där han i början väckte sensation genom sina frenologiska intressen. Ulla von Heland träffade honom där vintern 1842—43 och anförtror dagboken följande: "Den långlockiga Wennerberg har det intressantaste utseendet på karl i Uppsala, verkligen högst genialisk. Agnes och jag ha kommit överens om, att han är *farlig*, inte för oss förstås — men i allmänhet talat, och man vet att berätta om åtskilliga unga flickor, som äro fast . . ." Totalintrycket var: "att det är roligt se någon, som inte är lik alla andra, utan har karaktär att skilja sig från den vanliga slentrianen" (Ransäter s. 279).

Wennerberg och Josephson arbetade gärna samman inom musiken, och båda längtade få höra något av den gamla klassiska vokalmusiken. Josephson, som vintern 1841—42 skötte sånglärarebefattningen vid katedralskolan, fick till sist idéen till en liten musikförening för odlandet av kyrkomusik. Hösten 1841 grundades på hans initiativ "Lilla sällskapet", vilket till våren 1843 fortsatte med sina övningar. I detta sällskap deltog alla Geijerkretsens unga herrar och damer, däribland Agnes, Ava och Thekla samt Wennerberg. Man övade varje fredagsafton mest klassisk kyrkomusik, såsom Messias, Josua, Samson m. m.

Även utanför denna halvofficiella förening odlades den blandade körsången. Hæffners efterträdare Nordblom tog ej så mycket del i Uppsala musikliv eljest, men som universitetets director musices var han tvungen att vid festliga tillfällen låta musiken representeras. Vid 40-talets början synes den stora uppryckningen, som just då ägde rum i stadens

musikliv, även ha gripit honom, så att han begynte samla ungdomen till körövningar. I dessa deltog förutom "de vanliga" ur Geijerkretsen även Ulla von Helands fästman Fredrik Dahlgren. Han skriver från Uppsala till sin älskade den 18 april 1841: "Uppsala är en musikalisk stad. Dans o. musiksoaréer omväxla med varandra. Sålunda har jag under vintern fått höra många härliga saker av Spohr, Beethoven, Mozart, Gluck, Mendelssohn, Händel, Haydn m. fl. Jag är med och sjunger såsom tenorstämma i in-



J. E. Nordblom.
Ur "Bragurmannen" c:a 1845.

övningarna av Mendelssohns *Paulus*, som skall uppföras av Nordblom nästa Kristi himmelsfärdsdag. Det är härliga melodier, må Ulla tro. Men hiskligen svåra partier förekomma där också. Om åtta dagar skall av en musikälskare härstädes givas en konsert, där undertecknad skall vara med såsom amatör. Det är löjligt, tycker jag, att bliva så där indragen i musiken, då man egentligen ingenting av den-

samma förstår, eller ingen övning i densamma äger" (Ransäter s. 188 f.)

Dahlgren deltog ofta i de slutna kretsarnas musikliv, men mest före 40-talet, då ungdomen ej ännu bildat den slutna musikfalang, som sedan under förra hälften av 40-talet höll samman i alla musikaliska och litterära ting. Oaktat han erkänner sig "ingenting förstå" av musiken, var han vid 40-talets ingång en i den trängre musikkretsen känd och aktad kompositör. Sångerna "Gossen gick sig ut" (sedan upptagen i *Värmländingarna)* samt "Jungfrun gick sig ut" hade redan sommaren 1840 "gjort furore på Dal", enligt hans egen utsago. Sången "Jänta och ja'" sjöngs allmänt i Uppsala vid 40-talets början. Hans i Musikhist. muséet förvarade notböcker från studenttiden utvisa, att han allvarligt sökt sätta sig in i musiken.

En av Geijerkretsens musikpersonligheter var även Uno Troili, Geijers systers Jeanne Marie son. Han hälsade ofta på hos sin morbror i Uppsala och var alltid där väl mottagen. Han var född 1815 och hade på 20- och 30-talet försökt sig med varjehanda. Han visste ej riktigt, vad han ville bli, än tänkte han på att utbilda sig till präst, än åter tycktes konsten locka honom mera. Men ej heller där visste han riktigt, vad han ville. Än stod musiken än målarkonsten som hans ideal. 1828 tycks Geijer ha placerat honom i Lindblads nya skola. I ett brev till systern skriver Geijer: "Din Uno ser jag dagligen och är med honom nöjd. För musik har han mycket anlag, och Lindblad, vars skola jag med intresse flera gånger besökt, anser honom för nästan sin bästa elev."

Ännu 1835 visste han dock ej helt, vad han ville bli. Systern erhåller nämligen den 1 okt. ett



Fredrik Dahlgren 1840.

brev, där det heter: "Uno har efter långt betänkande svarat, att han ej tror sig på prästen, emedan musik och ritning ligga honom för mycket i huvudet. Jag respekterar hans betänkligheter vid ett viktigt kall, men tror, att dessa fordra närmare prövning, helst varken musik eller ritning få hindra en allvarsam tanke på framtiden."

Till sist fastnade han vid "ritningen" och blev lärjunge av O. J. Södermark. Musiken glömde han dock aldrig. Även komponerade han för piano. Av ungdomen var han alltid dyrkad. Han kunde roa som ingen än genom att berätta historier, än genom musik, än genom sång. Ulla skrev: "Det skrattades, pratades, musicerades, Uno ritade, man pressade honom till pianot, och han spelte ett par av sina etyder med temmeligt missmod — han var alltid mycket obenägen att låta höra sig — men sedan musiken kommit i gång, blev även han facilare" (Ransäter s. 303).

Nästan alltid, när det var någon musik, som bjöds i Uppsala till Geijers, eller i Stockholm till Lindblads, var han med. Han knöts på så sätt fast till kretsen. Josephson och Wennerberg blevo hans förtrogna framför alla andra. Agnes och Uno stodo varandra genom musiken alltid nära, och Ava kunde ej få någon bättre ackompagnatör till sin sång än honom. Efter sin utbildning till målare i Rom slog han sig ned i Stockholm, där han snart vann berömmelse. Många målningar och teckningar av Uppsalakretsens män och kvinnor har han utfört. Musiken var honom alltjämt kär. Lotten Dahlgren berättar om 'Troiliaftnarna': "Kvintessensen utgjorde musiken. Han var ibland trög att få till pianot, men en gång där, var han icke nödbedd. Ofta spelade han sina egna kompositioner, de vackra

etyder, som utgivits efter hans död, och som äga ett så starkt släkttycke med Geijers musik. Men



Uno Troili.
Självporträtt c:a 1840.

snart övergick han till dessa vemodiga och ljuva fria fantasier, som så väl återgåvo stämningen i konstnärens eget väsen" (Ransäter s. 129).

Uppsalakretsens musikvänner kunde ibland träffa samman i Stockholm, och då naturligtvis mest hos Lindblads, där det speltes och sjöngs. "Kvartettgubbarna", som Uno kallade dem, voro då ofta med, och kammarmusiken fick följaktligen sin betydelsefulla del av aftonens underhållning. Josephson berättar om en sådan afton hos Lindblads den 1 mars 1844, då samlingen utgjordes av Jenny Lind, Ava Wrangel, Geijerstam, Josephson själv, Lotta Geijer, Uno Troili och "kvartettgubbarna": Falkenholm, d'Aubert, Sack, Stein m. fl. Det speltes bl. a. Beethovens B-durstrio. Alla voro gripna av det grandiosa verket, och Lindblads stämning gav sig luft i följande fråga till Ava: "Tycker inte fröken, att hon skulle vilja gifta sig med en kung?" "Andan av frågan överensstämde med kompositionen", tillägger Josephson (Ödman s. 112).

En annan sådan soaré hos Falkenholm hade till åhörare Geijer och hans Agnes, Lindblad, Stein, d'Aubert, Geijerstams m. fl. "Du kan ej göra dig någon föreställning om, hur dessa kvartetter spelas", skriver Agnes till sin fästman Adolf Hamilton, "man tycker sig vara i en annan värld. Det var första gången jag hörde Stein — att ett fortepiano skulle kunna ljuda så, därom har jag aldrig gjort mig en föreställning! Pappa var i sjunde, för att inte säga åttonde himlen" (A. H.-Geete, I solnedg. II, s. 153).

Så förgick tiden med musik, än i Uppsalakretsarna, än i Stockholmskretsarna, utövande artister gåvo konserter för fullsatt salong, musiksoaréer anordnades på Gillet, kyrkokonserter i domkyrkan, små teaterstycken uppfördes i hemmen, och dessemellan gick man och såg en gasterande teatertrupps prestationer. Överallt återsåg man de samma konstvän-

nerna, överallt förstod man att "hålla samman". Ingen fick vara passiv, alla skulle vara med. "Det är löjligt att bli så där indragen i musiken, då man ingen övning äger i densamma", hade Dahlgren sagt 1841, och så som han tänkte nog mången om sig själv — i början — men snart var man indragen i virveln, och se'n glömde man allt annat för att helt uppgå i konstnjutningen.

Centralpersonligheten, omkring vilken allt detta rörde sig, var Geijer. Han var med överallt, i hemmen, å konserterna, å teatern, och hos honom träffade alla samman, såväl musikvännerna som de konserterande artisterna.

Sin höjdpunkt nådde musiklivet åren 1844 och 45, då prinsarna Carl Oscar och Gustaf, Oscar I:s söner, bevistade universitetet. Geijers hem blev som vanligt samlingspunkten, och prinsarna kommo och gingo otvunget ut och in. Särskilt vann prins Gustaf allas hjärtan genom sitt stora musikintresse. Som bevis å det otvungna umgänget i Geijers hem, även då de höga gästerna voro på besök, kan anföras följande brev av Agnes Geijer från hösten 1845: "I onsdags middag, då jag satt vid pianot och sjöng, hörde jag tamburdörren sakta öppnas och någon komma in. Jag trodde det var någon av husets folk och sjöng lugnt min visa till slut; men då jag vände mig om, var det prins Gustaf, som stod där! — Han kom för att visa och med pappa genomgå en ny komposition, till vilken pappa givit honom orden. Därmed höllo de på en god stund vid pianot; sedan kom han in till mamma och mig och satt länge och pratade med oss om allt möjligt — lät mig genomgå boken med hans handskrivna kompositioner och lovade mig så många avskrifter jag

vill ha . . . Han är bra intagande — så harmonisk, glad och god och därtill så barnsligt enkel och naturlig, att det väl ej vore möjligt för någon att ej hålla av honom" (A. H.-Geete, I solnedg. II, s. 296).

Samma år (1845) förlorade ungdomskretsen på hösten en av sina främsta sammanhållande krafter, i det att Ava Wrangel då ingick äktenskap med kaptenen Johan af Geijerstam. De båda flyttade sedan till Stockholm, och det blev ett stort tomrum efter dem. Vid samma tid flyttade även en del andra av de unga musikvännerna. Josephson reste 1844 utrikes för att utbilda sig till musiker, Wennerberg vistades ofta utanför universitetsstaden. Jenny Lind var borta och firade triumfer i Tyskland och kunde ej mer komma till Uppsala.

Geijer hade själv blivit sjuklig dels på grund av de maktpåliggande arbetena, som ålades honom under de terminer prinsarna vistades i Uppsala, dels på grund av den bitterhet studenterna 1844 visat, då han på högre befallning avstyrkte Köpenhamnsbesöket. Han längtade bort från Uppsala och ville tillbringa sin ålderdom i ro i huvudstaden. 1846, då han beslutat sälja sitt hus, och flyttningen redan var bestämd, möttes han av ett annat slag av bitterhet och ovänlighet, i det Fryxel obarmhärtigt angrep honom som historiker.

Geijer behövde vila, och genom Fredrika Bremers hjälp sattes han i tillfälle att under sommaren företaga en resa till Tyskland för att i Schlangenbad vinna förnyade krafter. Denna Geijers tredje och sista resa blev liksom de andra även i musikaliskt hänseende synnerligen givande. Han reste denna gång i sällskap med sin hustru och dotter samt en

ung dam Eva Hamilton, en syster till Adolf Hamilton, med vilken Agnes då var förlovad.

I musikaliskt hänseende voro junidagarna i Aachen och julidagarna i Leipzig de betydelsefullaste, därigenom att Geijers då träffade samman med Jenny Lind och Mendelssohn. Jenny Lind stod nu som sångerska högst och hade redan lagt Tyskland för sina fötter.


Prins Gustaf.

Mendelssohn kände genom sin vän Lindblad förut Geijer till namnet, och Jenny Lind hade även ofta omtalat sina svenska vänner i Uppsala.

Geijer uppsökte först Jenny Lind och mottogs av henne på det vanliga hjärtliga sättet. Sedan blevo Geijers föreställda för Mendelssohn, som lika hjärtligt mottog den berömda Uppsalaprofessorn. Agnes blev även, tack vare Jenny Lind, uppmärksammad av kompositören och fick sjunga för honom.

Hon var mycket stolt över att bli föremål för en så berömd mans intresse och till på köpet få höra lovord över sin sång. Till sin fästman skrev hon härom bl. a.: "Men jag skulle väl tala om Mendelssohn! — Han anför präktigt, man kan icke tänka sig något roligare än att se honom; men oerhört sträng och noga är han... Det måste för resten ej vara lätt hålla reda på var ton i en orkester på nära 600 personer! Men också anlitar han alla tänkbara medel för att göra sig förstådd och åtlydd, ja, man kan väl säga, att han anför med ögon, öron och alla lemmar, förnuft och alla sinnen, som det står i katekesen. Han sjöng, han gallskrek, han höll tal, han gestikulerade både med armar och ben; aldrig har jag sett något liknande! ... Under ett av uppehållen kommo han och Jenny upp i vår loge, båda överströmmande av vänlighet. ... Mendelssohn är av medelhöjd, smärt, spänstig, mycket mörk och livlig som en eld; de starkt judiska anletsdragen förskönas av ett par utomordentligt vackra, strålande och uttrycksfulla ögon. Han talar otroligt fort, men man måste riktigt anstränga sig för att förstå och följa med, vad han säger... Jag måste verkligen fråga mig, om det ej var en dröm alltsammans — att jag verkligen talade med Felix Mendelssohn-Bartholdy? — Att Lind berömde min sång och sade, att jag var 'eine sehr musikalische Person'? — att *han* sade mig artigheter — ? — Aldrig skulle jag väl ännu för ett år sedan kunnat tänka mig, att jag skulle få uppleva något sådant" (I soln. III, s. 133).

Å konserterna vid den stora musikfesten fick Geijer bl. a. höra *Skapelsen,* Mozarts D-durssymfoni, Beethovens c-mollssymfoni, Oberonouverturen, *Alexander-*

festen av Händel och mycket annat. Allt förbleknade dock inför Jenny Linds och Mendelssohns stora och mäktiga personligheter.

Efter Schlangenbadsejouren företog Geijer en resa till Heidelberg, där så många minnen funnos från förra resan 1825. Där hade han då för första gången på länge träffat ett klavér och "gråtit vid sina egna toner". Nu, när han ånyo kom dit, fann han i Gervinus en stor musikentusiast. Då han spelade hos honom, glömde han allt i sina fantasier. Man fann honom där "i den välkända ställningen — böjd över klaviaturen och med huvudet litet på sned, som om han lyssnade till toner dem ingen annan kunde höra". Även nu komma tårarna i ögonen, och då hans värd kom fram till honom, ursäktade han sig med: "Ja, verzeihen Sie, lieber Gervinus — ich bin nun Mal so ein Narr!" Gervinus var en stor Händelentusiast, och båda satte sig att genomgå *Messias.* Anna Lisa skriver om studiet: "Att Erik Gustaf härvid var i sjunde himmelen, behöver jag knappast säga. Denna musik har ju alltid hört till dem han synnerligen älskat . . . hans ögon riktigt tindrade av glädje och hart när har det varit, att vi aldrig fått någon soupé, så fördjupade han sig med vårt hyggliga värdfolk i detta Händels oratorium, liksom i hans övriga kompositioner, varav flere var efter annan framtogos och delvis genomgingos . . . Vad Erik Gustaf och professorn beträffar, så kan jag väl säga, att de souperade på *bara Händel*, alldenstund det visade sig rakt ogörligt att få dem från pianot, och ehuru åtskilliga läckra godbitar inburos för att fresta dem, togo de av desamma alls ingen notis, så upptagna voro de av sina musikaliska diskussioner" (I soln. III, s. 301 f.).

I Leipzig träffade ressällskapet redan på stationen en gammal kär bekant från Uppsala, J. A. Josephson, som nu återkommit till Tyskland från sin italienska resa. De känslor han hyste vid mötet återspeglas i hans dagbok: "Nu äro de här och ämna stanna här ett par dagar: det blir för mig glädjens dagar. Sådana återseenden ersätta mycket av hemmet, dock efter varje ny sådan skilsmässa blir också saknaden så mycket större. Den gamle härlige akademiske läraren och vännen har åldrats — han har varit sjuk förleden vinter, och åren verka också mycket, där själens livliga verksamhet så oavbrutet råder — men samma kärleksfulla deltagande och samma ädelt glada hjärta tilltala så vederkvickande och glädjande. Mig var hans tilltal alltid bland de kärleksfullaste jag hört. Hans fru är den skönaste åldriga fru jag vet och har så mycket svenskt, som gör en gott att se efter så lång tids kringirrande . . . M:lle Agnes är lik sig, behaglig, älskvärd och glad, en bland de mest bildade flickor jag känner och nu därtill Adolf Hamiltons lyckliga fästmö. Hans syster Eva är med på resan, en vänlig och säkert ganska ädel själ, ty så är ju brodern" (Ödman s. 211).

Josephson fick sedan följa med till Mendelssohns, där dock denna gång ej Jenny Lind var med. Josephson hade Jenny Lind i främsta rummet att tacka för, att han nu befann sig på studieresa. Mellan båda hade länge rått syskonlik kärlek, och de hade under Josephsons studier i Tyskland ofta träffats i Dresden och Berlin. Josephson hörde med glädje och beundran Mendelssohn och alla de andra Leipzigberömdheterna spela. Mest gladde han sig dock åt att se Geijer så glad: "Det icke minst

roliga var att se farbror Geijers intryck och värma vid allt, vad han denna dag fått höra — det var



F. Mendelssohn-Bartholdy 1840.

säkert en skön dag för honom, vars varma hjärta så förstår det sköna . . . Jag känner ej några personliga storheter, som så mäktigt båda draga mig till sig. Och de äro också båda härliga män.

om ock den egendomliga genialiteten hos den svenske är större än hos Mendelssohn" (Ödman s. 234).

Gejer erhöll ett dyrbart manuskript som minne av Mendelssohn och återgäldade gåvan genom att skänka honom en violinsonat, som han under sommarens lopp komponerat i Schlangenbad. Gåvan mottogs välvilligt av mästaren. Agnes ombads sjunga sånger av Geijer och Lindblad samt spela fyrhändigt med Mendelssohn. Som minne erhöll hon ett exemplar av kompositörens samlade sånger och duetter med hans egenhändiga dedikation. "Jag kan ej beskriva, vilken glädje detta gjorde mig", skriver hon.

Vid återkomsten till Uppsala väntade dem en dyster tid: flyttningen till huvudstaden. Hela Uppsala var i sorg. Studenterna kommo ned till ångbåten för att hylla sin avhållne lärare. Själv kände Geijer det bittert nog, men han ville ha ro och önskade få arbeta på sina ännu ej avslutade historiska verk. Det var som om den sista återstoden av Uppsala hela glanstid försvunnit med honom.

Vad Geijer själv kände, nedlade han i en sång *Uppbrottet*, duett för sopran och alt med piano[1]. Han sjunger där:

Än en gång ut från land
Kastas min levnads båt.
Må den på gynnsam stråt
Hinna fram till lycklig strand.
Himmelska vindar!
Är jag er ynnest ännu värd?
Himmelska vindar,
Främjen, främjen min färd!

[1] I Ham.-saml. nr 37, daterad "sept. 1846"; även införd i violinstämman till violinsonaten i Ass dur (antagligen *första* utkastet) och där daterad "20 sept. 1846".

I Stockholm erhöll han bostad i operabyggnaden och hade således gott tillfälle att höra musik. Lindblad kom ofta till honom, och Falkenholm förstod att få små kvartettensembler till stånd. I musikaliskt hänseende fick Geijer således denna vinter fullt ut, vad han önskade. Ibland anordnade Geijer i sitt hem en eller annan "matinée musicale", varvid Lindblad, Falkenholm, violoncellisten Theodor Sack och Agnes spelade.

Agnes tog under vintern sånglektioner för sångmästaren vid teatern Isak Berg, en av Geijers gamla vänner från 1820-talet. Han hade bl. a. utbildat Jenny Linds röst och hade vid denna tid en mängd elever. Han brukade från repetitionerna med kungliga scenens artister komma direkt upp i Geijers våning, där han efter sånglektionerna tillbragte en angenäm stund i familjen. Agnes hade ett gott sällskap i Ava Wrangel. numera fru af Geijerstam. De sjöngo tillsammans Mendelssohns duetter, när de besökte varandra. "Roligast", skriver Agnes till sin fästman, "har jag av att sjunga Lindblad så i lag, som jag håller så mycket av. Han kommer till oss emellanåt, river sig håret och talar med mig om Tyskland och Jenny Lind."

Operan besöktes naturligtvis ofta, och Agnes meddelade sin fästman, hur hon njutit av att med pappa och Lindblad höra "Trollflöjten". Av de sceniska artisterna beundrade hon Matilda Ebeling, men k. teaterns främsta kraft, Matilda Gelhaar, föll henne mindre i smaken.[1]

I övrigt fördrev man tiden med att skriva ned

[1] A. Hamilton-Geete, I solnedgången IV, s. 56. Ur detta arbete äro de flesta uppgifterna om Geijer under de sista åren hämtade.

och tala med varandra om minnena från sista resan. Särskilt fick Ava höra om allt från början till slut. Både Ava och hennes man voro så "goda och rara människor", och Agnes trivdes så bra hos dem, ej minst därför, att de båda dyrkade musiken. Lindblad utgav just vid denna tid ett häfte sånger, tillägnade båda makarna Geijerstam. Med Ava sjöng Agnes duetter och spelade quatre-mains. Vid en musikafton hos Geijers i december spelade Agnes först quatre-mains med Falkenholm och sjöng sedan kvartetter med Geijerstams och sin lärare Isak Berg.

Så gick vintern med ständiga opera- och konsertbesök samt musiksoaréer och matinéer i hemmet. Om en soaré hos Lindblad i februari 1847 berättar hon för sin fästman: "På aftonen voro vi bjudna på musik hos Lindblad. Ack, en sådan musik; om jag finge låta mamma och Eva höra en av de sonater, som Lotten Lindblad spelade med Sack och Falkenholm. Det är en fulländning och en finess i deras spel, som är mästerlig. Grills och Murrays voro där även. Du minns den präktige gossen, som sjöng i fjol, då du var med? Nu sjöng han med sina systrar, den äldsta 16 år och den yngsta 12, en trio, vartill den tredje systern, 11 år gammal, ackompagnerade à ravir! Vackra som änglar äro dessa barn, och sedan en smak och en musikalisk expression i föredraget, som jag mången gång saknat hos äldre personer. Ja, en sådan musik, som denna afton gjordes, tror jag man har svårt att få höra" (I soln. IV, s. 104).

Adlersparre meddelar ur en Geijerväns minnen: "Jag besökte honom då (i mars 1847) flera gånger. Även då utgjorde musik hans vederkvickelse. Om aftnarna lästes högt. Men Geijer var då förbi. Dödens

mask tärde på hans hjärta, detta hjärta, som klappade för allt högt, allt skönt, allt ädelt. Under denna tid var jag en afton tillsammans med Geijer på en soaré hos v. K. Den stora salongen, där man gjorde musik, var så uppfylld av åhörare, att ej en gång en stol fanns ledig för Geijer. Han satte sig på golvet, och en vacker dam lånade sin rygg till stöd åt den trötte gubben. Det var den sista gången jag såg hans glada ungdomslynne framskymta" (s. 69 f.).

Lindblad fick allt oftare komma och förströ honom, något som denne också gjorde efter bästa förmåga. Anna Lisa kunde ej nog berömma den gamle vännens hjälpsamhet. "Vår välsignade Lindblad, som jag håller av som en bror", skriver hon och tillägger: "Hur vänskapsfull han denna tiden varit kan ej beskrivas" (IV. 129).

Aftonen före Marie Bebådelsedag gingo Geijer och Agnes ned i direktörslogen, där de övervoro två akter av *Don Juan*. Geijer kunde ännu fullt njuta av den sköna musiken. Det var sista gången han åhörde någon opera. Musiken i hemmet fortsatte ännu, så mycket mera, som han ej gav sig ro att höra något uppläsas. Själv sysselsatte han sig med att översätta till svenska Schlangenbaderskriften "Auch ein Wort über die religiöse Frage der Zeit". Översättningen skedde i form av diktamen, och Agnes fick hjälpa till. Han hade lovat Agnes, att arvodet skulle användas till betalning av hennes nya piano, vilket redan anlänt och befanns ha en behaglig ton samt var lättspelt. "Det rör mig", skrev hon, "att spela därpå, då jag tänker, att det är en skänk genom pappas kanske sista arbete, och hur mycken glädje det skall skänka mig i mitt nya hem som

en påminnelse om det gamla och forna förhållanden" (IV, 123).

I april månad blev han allt sämre och måste intaga sängen. Musiken följde honom in i det sista. Två dagar innan sin död säger han, att han drömt om, att man för honom uppfört Mozarts kvartetter, Trollflöjten och Skapelsen.

Den 23 april 1847 på aftonen, just då S:t Jakobs kyrkklockor började klämta till aftonbön, avsomnade han.

Hans stoft bisattes i Jakobs kyrka den 26 april. Prosten Fröst förrättade jordfästningen och Lindblad hade komponerat en kantat byggd dels på en koral, dels på melodien till Geijers *Vikingen.*[1] Den 16 maj begrovs han å Uppsala kyrkogård. Studenterna sjöngo "Viken, tidens flyktiga minnen", då processionen satte sig i rörelse, och under tonerna "Stilla skuggor breda sig i kvällen", sänktes kistan ned i graven.

Några månader senare flyttade Agnes som Adolf Hamiltons maka till egendomen Blomberg vid Kinnekulles fot.

Fru Geijer var nu ensam. En tid bodde hon i Uppsala, men allt var där nu annorlunda. Till sist fick hon ro hos dottern på Blomberg. 1861 begrovs hon på Husaby kyrkogård.

Lindblad tänkte på henne med sång ännu, då hon var ensam med sina minnen:

Anna! Anna! ilande gå
Växlande dagens flyktiga stunder.
Minnets vågor svalkande slå
Milt mot din strand och sjunga därunder:
De gångna dagar vi återkalla,
Och vaka med dig, det vilja vi alla.

[1] I Ham.-saml nr 39.

Anna! Anna! Din afton är skön;
Saliga andar stå kring din hydda.
Och hör du ej bland dem en röst dig kär
En sakta viskning bara? O svara!
Vems tror du väl den rösten är? [1]

Malla Silverstolpe hade haft dystra dagar i Uppsala, sedan Geijer rest, och litteraturaftnarna försvunno efter hand. Ava hade redan 1845 lämnat henne, och ett år efter Geijer var även hon borta från de levandes antal. I Uppsala hade allt blivit annorlunda. De gamla dogo undan, de unga flyktade bort. Atterbom avsomnade 1855, Alida Knös samma år. Själv fick hon gå till ro samma dag som hennes innerligt avhållna Anna Lisa den 17 januari 1861. Hon begrovs nära Geijer, på den plats hon själv utsett till Ava.

Ett år efter Anna Lisas och Mallas död flyttade Adolf Hamilton och Agnes till Uppsala, för att som Kræmers efterträdare fylla den krävande posten som värdfolk på slottet. Inför alla de många bekymren och oron blev Agnes' sinne allt mera slutet. Ännu kunde hon dock sjunga som i gamla dagar "Titt er jeg glad". Men en tärande sjukdom tvang henne vid 80-talets början att draga sig tillbaka. 1885 bäddades hennes grav.

För henne sjöng Thekla Knös 1864:

Du gav mig rosor — skulle jag väl neka
Att ge dig några enkla minnesblad!
Du sjunger för mig — skulle jag väl tveka
Att giva dig de ord, varom du bad.

Så tag dem. — Det är minnets gamla saga
För oss så kär, än glad än allvarsam.
Blott att för dig en plågans stund förjaga,
Jag drog den först utur sitt dunkel fram.

---

[1] Tryckt i ord och musik i Lindblads *Sånger och Visor* nr 107 (bd V s. 260).

Se'n satt jag tyst en stilla kväll och hörde
Den milt förklaras av din kära röst,
När enkla orden dina läppar rörde,
De väckte nya toner i mitt bröst.

Jag kände rörd en fläkt av flydda vårar,
Såg in i hennes fromma helgedom,
Och ögat fylldes utav ljuva tårar,
Och gravens vintergrön slog ut i blom.

Du ädla dotter med din faders sinne,
Hur vågar jag att räcka dig hans bild?
Den står så ljus, så härlig för ditt minne,
Men kanske därför just du är så mild. [1]

Av de gamla musikvännerna levde Josephson som director musices efter Nordblom i Uppsala och kom ofta upp till slottet. Wennerberg hade som lektor i Skara haft nära till Blomberg. Med 60-talet begynte dock även han längta bort och fick till sist arbete vid Nationalmuseum i Stockholm för att 1870 stiga till ecklesiastikministervärdigheten. Kræmer, den gamle, kraftfulle landshövdingen, stannade efter sin avgång i Uppsala och var ofta gäst på slottet. Först 1880 gick han bort. Samma år dog även Josephson. Lindblad, som fått det ensamt i huvudstaden, flyttade 1864 till Östergötland, där han avled två år före Josephson. Thekla Knös hade svårt att bära ensamheten och blev med åren alltmera sluten. 1869 var hon redan död för världen. 1880 efter 11-årigt lidande fick hon gå hädan. Adolf Hamilton dog 1896. Sist av alla i den gamla kretsen från 40-talet gick Gunnar Wennerberg bort, 1901.

Så var den krets av ungdom, vilken vid 40-talet början slöt sig om den store läromästaren, splittrad

[1] Inledningsdikt till Thekla Knös' "Fotografier av det forna Uppsalalivet".

och försvunnen. De rika idéer Geijers mäktiga ande givit, hade de alla var på sitt sätt sökt förverkliga. De hade verkat på sina platser inom samhället, inom politiken, inom litteraturen och konsten, och var och en hade fört vidare, vad de av honom fått.


O. F. Tullberg.

Ej minst inom tonkonsten hade Geijer förstått dana omkring sig en mästaren hängiven skola. Bland de musiker, som slöto sig omkring honom, funno vi Hæffner, Nordlbom, Lindblad, Josephson, Wennerberg, prins Gustaf och Fredrik Dahlgren, och kunna ytterligare tillägga: O. F. Tullberg och C. Laurin. Den förre (student 1830; prof. 1840) tog initiativet till regelbundna övningar inom studentsången. Han omtalas ofta i den Geijerska kretsen på 1830- och 40-talet men synes ej ha gått upp i vänkretsen som de andra. Hans manskvartett "Hjältar, som bedjen" blev

hans berömdaste komposition. C. Laurin (student 1832; fil. dr 1844) var en av stiftarna av Allmänna sångföreningen 1842 och dess förste dirigent intill 1843. På 40-talet komponerade han flera solosånger med pianoackompagnement och manskvartetter, av vilka "Mitt liv är en våg" gått åt eftervärlden. Hans veka, svärmiska kompositionsstil i Josephsons anda ställer honom bland de direkta Geijerlärjungarna.

Även för de utövande konstnärerna var Geijer ett gott stöd. Ej minst Jenny Lind erkände de intryck Geijer givit henne. Isak Berg, Jonas Falkenholm, Th. Sack, Julius Günther hade mottagit rika impulser av honom. Och till sist: huru många vänner av den allvarliga tonkonsten hade ej av honom stärkts i sin kärlek och blivit innerligare i sin hängivenhet? Anders Sidner och prosten Fröst kunde räknas till dessa tonkonstens vänner, vilka lärt av honom att vörda och dyrka en helig konst. Lägga vi till dessa 40-talets unga män 20- och 30-talets, blir kretsen omkring Geijer ännu större: Törneros, Ekmarck och Kernell få vi då räkna dit.

Det är möjligt, att Malla Silverstolpe och landshövding Kræmer hade givit tonkonsten lika mycket, även om icke Geijer varit, men säkert är, att först hans personlighet lämnat dem ett fast bestämt mål att verka för inom tonkonstens odling. Geijer var ej blott väckande och livande utan gav även tankar och riktningar, öppnade vägar framåt mot ett mål. I detta hänseende blev hans insats inom musiken lika stor som inom de andra odlingens fält.

Tag bort Geijerkretsens musiker, Hæffner, Nordblom, A. F. Lindblad, Josephson, Wennerberg och prins Gustaf, ur vår musikhistoria åren 1810—50,

och den svenska tonkonsten skall bli blek och intetsägande. De få musikernamn, som då återstå för tiden 1810—50, förmå ej giva den en enda varaktig färg. Det blir knappast mer än ett namn kvar med verklig klang, nämligen Franz Berwalds. Även han hörde till dem, som personligen trätt mästaren nära om än ej så, att han kommit att bli ett led i den trängre kretsen. Hans vistelse mesta tiden under 30- och 40-talet i utlandet, lät honom gå sina egna vägar oberoende av den svenska skola, som i Sverige bildats med dyrkan av sång och kammarmusik. Först efter Geijers död grep han in i vår musikhistoria.



C. Laurin.

Tiden 1810—50 är den Geijerska skolans tid i den svenska musiken. Karaktären bestämmes närmast av Geijer och Lindblad. Av Geijer mottog Hæffner

intryck under sin bästa produktionstid 1810—20. I Iduna och Poetisk kalender, det nyas båda organ, publicerades hans sånger, och Geijer stod som hans hjälpare och rådare vid koralboksarbetet. Folkvismusiken utgavs av Geijer och Hæffner gemensamt. Nordblom utvecklade sig under Hæffner och Geijer till sångkompositör och följde båda i sin bästa alstring. På 20-talet kom Lindblad. Sitt debuthäfte sånger utgav han tillsammans med Geijer, och bådas hela sångproduktion växte sedan samman, så att man ofta hade svårt att hålla dem isär. Josephson blev sångkompositör direkt under Geijers och Lindblads omedelbara inverkan. Gunnar Wennerberg lärde slutligen av alla dessa tre: Geijer, Lindblad och Josephson. Prins Gustaf stod som Lindbladlärjunge närmast denne men mottog även av alla de andra, Geijer, Lindblad, Josephson och Wennerberg, mäktiga impulser.

På så sätt få alla dessa fyra årtiondens kompositörer ett visst gemensamt släkttycke, ett gemensamt särdrag. Alla arbeta de med glödande tro för tonkonsten, och alla veta de att försvara sin tro med pennan, om så skulle behövas. De äro stridbare män med glödande tro och vika ej en tumsbredd från sin ståndpunkt.

Uppsala musikliv under Geijers tid fick sin karaktär genom Geijer. Då Leijel under 1800-talets första årtionde ej förstod att sammanhålla musiken, samlade Geijer musikvännerna till regelbundna musikövningar. Då utövande musiker konserterade i staden, hjälpte han som pianist själv till. Sedan Hæffner kommit till staden, bestämdes nästan hela hans verksamhet av Geijer och Atterbom. Då Hæffner med 20-talet hade svårt att fylla sin plats, uppehölls den en tid av Lindblad och sedan av Geijers docent och trogne

följeslagare J. U. Ekmarck. Musiksoareer anordnades än i Geijers hem än på Gillet, och Geijer var den ledande kraften även där. Själv medverkade han ännu vid konserter. På 30-talet fick han hjälp i sina bemödanden av landshöfding Kræmer men fortsatte att i sitt hem samla ungdomen till musikövningar. Då Josephson grundade sitt körsällskap, var det Geijerkretsen, som genast samlade sig om honom. Med 40-talets första år nådde denna musikkultur sin kulmen. Det spelades, sjöngs överallt, Nordblom och Josephson tävlade om att öva blandade körer, studenterna konstituerade sig till en manskörförening "Allmänna sången", Kræmer, Geijer och Malla Silverstolpe hade alla tre musik- och litteraturaftnar. där det spelades quatre mains och sjöngs. Kammarmusik bjöds ofta, då Falkenholm, Lindblad och Sack kommo för att hälsa på Geijer. Det allmänna stora musikintresset i staden blev även känt i Stockholm, och berömda sångare, sångerskor och virtuoser kommo ofta och gåvo konserter för en fullsatt och tacksam publik. Sådana utövande konstnärer voro bl. a. Ole Bull och Jenny Lind. De besökte alla Geijer och fingo spela eller sjunga i den trängre kretsen, sedan konserten väl var slut.

Vi ha redan nämnt, hurusom Geijers hem efter hans "avfall" mera än någonsin förut blev centralpunkten i en rik musikutövning. Geijer, som måhända mera än mången annan kompositör vid sin musikaliska produktion var beroende av yttre impulser, fann således nu ständiga tillfällen att låta sin skapande ande befruktas av nya intryck. Antalet kompositioner från denna sista period är även ovanligt stort. Såväl sånger som instrumentala verk tillkommo vid denna tid. Han komponerade ända

in i det sista. I brev av den 12 jan. 1847 skriver han: "Den gamla musikvurmen har åter fattat mig under julen. Jag har skrivit en romans, en duett för sång, och slutligen har en hel ny violinkvartett just till min födelsedag lupit av stapeln" (Saml. skr. VII, s. 705 f.).

De i tryck som sånghäften hos J. C. Hedbom utgivna sångerna äro: *Gammalt och Nytt. Sånger för pianoforte. 4:de häftet.* Efter all sannolikhet är häftet tryckt hösten 1838. [1] Innehållet är:

Ur Lidners Medea ("Det finns en evig makt"). — *Ur Lidners Medea* ("O yngling! om du hjärta har"). — *På nyårsdagen 1838* ("Ensam i bräcklig farkost"). — *Den lille kolargossen* ("I skogen vid milan"). — *Riddar Toggenborg* ("Kuno! trogen systerkärlek"). — *Anderöst* ("Om sent ur aftonrodnads slöja"). — *Den slumrande lilla flickan* ("Fort, fort tiden går"). — Alla dessa äro solosånger med pianoackompagnement. Sista sången, en duo för sopr. och alt med piano, är: *Spinnerskorna* ("Sväng dig, min snälla spinnrock").

Geijer har således i detta häfte blandat "gammalt och nytt" med vartannat. De gamla sångerna publicerades, som vi förut sett, i Iduna och Poetisk kalender. "O yngling" omtalas redan 1816 av Malla Silverstolpe och var vid 20-talets slut allmänt sjungen bland studenterna.

Sannolikt året därpå utkom nästa sånghäfte: *Sånger till fortepiano. Ord och musik av Geijer. 5:e häftet.* Innehållet är:

Den femtiosjätte födelsedagen ("När jag tänker de forna år"). — *Kommer ej våren* ("I solglans än

---

[1] I brev till systern Jeanne Marie den 7 jan. 1839 säger Geijer: "Jag hoppas du fått mina sista sångstycken, som jag skickat dig, ett exemplar med Uno och ett annat med professor Fryxell".

snöklädda fältet står"). — *Salongen och skogen* ("Stojande värld du mig plågar"). — Alla dessa äro solosånger. — En duo för sopran och alt med piano följer sedan: *Vår och saknad* ("Med det unga år"). — *Sångerskan* ("När min tanke ensligt svävar"), solosång. — *Kom! Farväl* ("Ack, lita ej på de snabba timmar"), duo f. sopr. och alt med pf. — *Flicktankar* ("Sitter jag ensam i höstkväll"), solos. — *Anna* ("Ack, vintern ej unnar mig"), duo för sopr. o. alt. — *Gondolieren* ("Hör du vid årornas takt"). Av dessa skrevs *Vår och saknad* till Törneros' minne 1839 (se därom förut). Sången *Flicktankar* finnes tillsammans med ett brev, daterat den 13 dec. 1838 (enl. Marcus s. 333).

Sjätte häftet *Sånger till fortepiano av E. G. Geijer* är sannolikt tryckt 1840 och har till innehåll:

Aftonklockan, tillegnad författarinnan av "Hemmet" ("Klocka ring!"). — *Natthimmeln* ("Ensam jag skrider fram på min bana"). — *Höstsädet* ("Odlaren strör i mörka mullen"). — *Min politik* ("Går mig världen mot"). — *Tal och Tystnad* ("Skogen talar, böljan talar"). — *På vattnet* ("Blida böljor"). — Alla dessa äro solosånger med piano. — *Studentsång* ("Fädernesland, vars härliga minnen"). 4-stämmig manskör. — *Aftonbetraktelse* ("Stilla skuggor"), blandad kör.

Av dessa synas endast de tvenne sista ha varit förut kända sånger.

Sjunde häftet *Sånger till fortepiano av E. G. Geijer*, sannolikt utkommet 1841, omfattar sångerna:

På en resa i hembygden ("Jag är i skogen födder"). — *Vallgossens visa* ("På berget jag sitter"). Solosånger båda. — *Flickorna* ("Unga flickor, unga glada"). — *På dagen av mitt silverbröllop* ("Utöver

årens spegel"). — *Afton på sjön* ("Hör klockan klingar"). Alla dessa tre duetter för sopr. och alt med ack. — *Juldagen 1840* ("Förstår du ej varthän"). — *Vad jag älskar* ("Grönskande jord min hälsning tag!"). Båda solosånger. — *På en väns födelsedag* ("Ojämnt i lyckans vågskål väga"), duo för sopr. och alt med ack. — *Stjärnglansen* ("Och sjunker än mot västerns rand"), solosång.

Om tillkomsten av den förstnämnda sången. *På en resa i hembygden,* berättar C. A. Adlersparre i "Anteckningar om bortgångna samtida": "En av sina visor komponerade han på kuskbocken under vägen mellan Örebro och Vinteråsa. Den resande märker här, efter en lång färd genom Västmanlands och Närikes slätter, de blåa, i ett dunkelt fjärran framskymtande bergslagshöjderna. Då greps Geijer plötsligt av den imponerande synen samt sjöng för sig själv följande: 'Jag är i skogen födder'." — Sången, vars originalmanuskript finnes i Ham.-saml., är daterad sommaren 1841 (nr 15). *Vallgossens visa* och *Flickorna* finnas i orig.-ms. i Hamiltonsamlingen, båda daterade "sommaren 1841" (nr 16 o. 17). *På dagen av mitt silverbröllop* är i orig.ms. (Ham.-s. nr 18) daterad "6 juli 1841". I Ham.-s. nr 19 är den daterad "juli 1841". *Juldagen 1840* utgör nr 13 och 14 i samma samling. De tre därpå följande, nr 20, 21 och 22, äro alla tre daterade "juli 1841".

Åttonde häftet *Sånger till fortepiano. Ord och musik av E. G. Geijer,* sannolikt utkommet 1842, omfattar sångerna:

Till min dotter ("Ej jag i framtids dunkla fjärran"), solosång, finnes som nr 24 a och b i Ham.-s. daterad julafton 1841. — *Det forna hemmet* ("Vem söker jag? Vem?"), solosång. I Mus. muséet och Ham.-s.

nr 1 är den daterad: "mel. 1805, orden 1841" (se s. 50 här). *Sparvens visa* ("Sparven uppå taket"), solosång. Melodien till denna sång är skizzerad med blyerts å föregående visas baksida i Ham.-s. samt med ackompagnement fullt utskriven i nr 25, där den dateras "tredjedag jul 1841". Ett annat orig.-ms. finnes i Uppsala bibliotek med dateringen "16 febr. 1842". Marcus (s. 331) uppger den som dedicerad till Jenny Lind. *Det sextionde året* ("Kommer solen, unga år!"), duo för sopr. och alt med ack., daterad 12 jan. 1842 i Ham.-s:s orig.-ms. (nr 26 a, b); i manuskript även i Upps. bibl. *Vid en väns tillfrisknande* ("Du vände om ur farans armar"), solosång (Ham.-s. nr 28 a, b, c; dat. "9 mars 1842"). — *Den sörjandes morgon* ("Aldrig natt så långsamt skrider"), solosång (Ham.-s. nr 27 a, b; dat. "febr. 1842"). — *Avskedet* ("Flaggan viftar, böljorna svalla"), solosång (Ham.-s. nr 38, utan datering). — *Han* ("Och kommer han inte i dag, välan!"), solosång (som duo i Ham.-s. nr 29, a, b, c; dat. 21 mars 1842). — *Mod och försakelse* ("O, föll uti ditt unga hjärta"), solosång (Ham.-s. nr 12 [defekt], daterad 24 dec. 1839) Som vi förut sett (s. 149), är denna tillägnad Jenny Lind och trycktes första gången i *Linnea borealis. Poetisk kalender 1841.* — *Aftonen* ("Alla mödans barn till hemmets"), trio för tvenne sopraner och en alt utan ackompagnement (Ham.-s. nr 31 a, b; dat. 1842). — *Solens nedgång i havet* ("Solen sjunker ned i hav") för blandad kör utan ack. (Ham.-s. nr 30; dat. "8 april 1842").

Marcus omtalar även ett nionde sånghäfte, utgivet c:a 1845. Det har ej lyckats mig att finna detta i de tre mig till buds stående biblioteken: K. bibl., Mus. ak:s bibl. och Upps. bibl. Av detta häftes

sånger nämner Marcus: *Den enfaldiga visan eller Agnes visa* ("Ack vore jag mäktig och rik"), vilken återfinnes (som solosång) i Ham.-s. nr 33 a, b; dat. 1844; sedermera även tryckt i Lundquists uppl. av Geijers sånger (I, 40 nr 23). — *Arbetarens visa* ("Nog kan jag ock mig höja"), solosång (orig.-ms. dels i Musikh. mus. dels i Ham.-s. nr 34 a, b; i båda daterad "16 maj 1845" (Lundq. II, 35 nr 47). — *Skridskovisa* ("Framåt! till ett prov"), solosång; endast återfunnen i Lundq.-uppl. II, 5 nr 28.

Av de i den senare upplagan i Lundquists förlag utgivna sångerna, vilka ej återfinnas i de äldre häftena, kan nämnas: *Den nalkande stormen* ("Runt omkring vila rår"; Ham.-s. nr 40 a, b; odaterad). Ett manuskript till denna finnes (enl. Marcus s. 319) i Konungens bibliotek med påskrift: "Till Hans Kongl. Höghet Härtigen af Östergötland. Den nalkande stormen. E. G. Geijer den 12 mars 1846."

Geijers dödsår trycktes i kalendern *Nordstjärnan* sången *Förgät mig ej* ("Hör du i kvällens ro sig smyga") med följande inledningsmeddelande: "Poemet *Förgät mig ej* var det sista av den hädangångnes hand och utgjorde orden till det även sista musikstycke, han komponerat". Sången finnes i originalmanuskript i Ham.-saml., dels som blyertsskiss å sista sidan i Assdurssonatens violinstämma, dels med bläck inskrivet i pianostämman till den Lindblad tillägnade violinsonaten. Å båda exemplaren är den daterad "12 dec. 1846". Ett tredje manuskript i samma samling bär följande påskrift: "H. K. H. Prinsessan Eugenie på hennes namnsdag. Tillegnad af E. G. G."

Från året 1845 eller 46 är sannolikt en tryckt samling, vilken utkom hos L:s Gust. Rylander: *Bragurmannen. Sånger vid fortepiano av Geijer,*

Lindblad och Nordblom jämte deras porträtter och facsimiler.[1] Var och en av de tre kompositörerna är här representerad med tvenne sånger. De av Geijer äro: *Tålamod* ("Och vore all världen mig undan"), solosång. — *Harmoniens makt* ("Kom Harmoni och fyll"), duo för sopr. och alt med pianoack. Denna senare finnes i Ham.-saml. under nr 32, daterad "12 maj 1844".

I tidningen *Teater och Musik* meddelades den 2 sept. 1876: *Serenad för soloröster och manskör* (med piano): "Sång och kärlek sammanbinda" (sannolikt erhållen genom Josephsons förmedling). Orig.-manuskriptet finnes i Hamiltonsamlingen i särskilt konvolut med påskrift: "Tillhör grevinnan Agnes Hamilton".

Av otryckta sånger från sista tiden efter 1837 förvarar Hamiltonsamlingen:

Skaldens farväl ("Ack dröj du vackra dag"), tillegnad "vännen Berg" (Isak Berg), daterad "Taxnäs 3 juli 1838" (Ham.-s. nr 10; ett annat lika daterat [defekt] ex. bland de onumrerade sångerna), solosång. Den är alltså komponerad å landshövding Kræmers gods. — *På Annadagen* ("Ack! vintren ej unnar mig") Ham.-s. nr 11; daterad "9 dec. 1838"; solosång. — *Minne och Hopp* (Ham.-s. nr 60 och i onumrerade saml.), daterad "maj 1839"; kvartett för blandad kör med piano. — *Var lyckan bor* (Ham.-s. nr 23), daterad "2 aug. 1841"; kvartett för blandad kör med piano. — *Valborgsmässoaftonen 1846* ("Vänskap i dig"; Ham.-s. nr 35 och 36); dubbelkvartett för dam- och manskör. — *Uppbrottet* ("Än en gång ut från land"; Ham.-s. nr 37), da-

[1] En senare uppl. (1850-talet?) på samma förlag utan porträtterna.

terad "sept. 1846"; duett för sopr. och alt med ack. — *Kärleken på resan genom livet* ("Med enig kraft, med lust"; Ham.-s. nr 44), torde samman med solosången "Förgät mig ej" höra till de i dec. 1846 komponerade (se Marcus s. 342), duett för sopr. och alt.

I Musikhist. muséet finnes en "20-21 maj 1841", daterad trio för fruntimmersröster: *Nattankar* ("Skön o sol är ditt sken, som alla väsenden fröjdar").

Geijers instrumentala kompositioner från denna sista period äro ej heller fåtaliga. Liksom vid de vokala har dottern fått sig tillägnade de flesta. Det synes även, som om hennes pianospel inspirerat honom särskilt. En tryckt samling utkom, såvitt synes, på 40-talet med två olika titlar, men i övrigt alldeles lika innehåll. Den ena lyder: *Sex Capriser för pianoforte tillägnade min dotter* (ex. i Mus. ak:s bibl.) Den andra (mest kända) lyder: *Aftonstunder vid pianoforte tillägnade min dotter.* J. C. Hedbom var förläggare. Häftet inledes med en liten solosång med piano: *Tillägnan* ("Hur skönt ur vintrens dvala"). Sedan följa: 2. *Agitato* (a moll). — 3. *Moderato con anima* (g moll, med en senare del: *Pastorale* i Ess dur). — 4. *Allegretto* (Ess dur). — 5. *Moderato assai e cantando* (d moll med slut i F dur). — 6. *Alla breve con espressione* (f moll). I Ham.-saml. nr 56 återfinnas nr 3—5 under titeln: *Småstycken för pianoforte tillägnade min dotter.* Nedtill på första bladet står antecknat: "Med avsikt satta i en stil, som ej tillåter det nu brukliga häftiga och oförnuftiga slåendet på instrumentet".

I Ham.-saml. finnas därjämte följande pianostycken: *Bön om förlåtelse, till Agnes av Pappa* (nr 53), daterad "10 febr. 1845". — *Scherzo för pianoforte*

tillegnad professor Törneros (nr 51) daterad "8 nov. 1838" (g moll; med Majore och Scherzo da capo). — *Sång utan ord. Tacksägelse för pianoforte* (nr 52), dat. "12 mars 1844" (F dur), — *Excercise för pianoforte till M:lle Stina Geijer* (nr 55); odaterad. — *Andantino* (nr 54); tema med 2 variationer och början till en tredje (defekt; Ass dur).

AFTONSTUNDER
VID



MIN DOTTER

af

E. G. GEIJER.

STOCKHOLM

J C Hedboms

Titelbladet till pianohäftet c:a 1840.

Av kammarmusik torde månhända den förut omtalade violoncellsonaten till Knut Lilljebjörns minne vara från tiden närmast efter dennes död 1838. Den omfattar tre satser: Andante (F dur) — Menuetto (a moll med trio i Maggiore) — Allegro con spirito (a moll med mittstycke i A dur). Tvenne violonsonater torde vara från 40-talet. Den ena ("sonaten"), Agnes Geijer tillegnad, har blott två satser:

Andante med 4 variationer (Ass dur) — Allegro moderato assai (Ess dur). Den andra har fyra satser: Allegro non troppo (F dur) — Serenata (B dur med Minore) — Scherzo Vivace (b moll med Maggiore och Minore) — Finale Presto (g moll med slut i G dur). Huruvida denna senare violinsonat skulle vara identisk med den Mendelssohn tillegnade låter sig ej avgöra.

Den förut omtalade i dec. 1846 tillkomna stråkkvartetten torde vara den i Hamiltonsamlingen bevarade med titeln: *Deuxième Quatuor pour deux violons, taille et violoncell.* Kvartetten har fyra satser: Allegro mod. ass. (B dur) — Molte vivace (F dur med Minore) — Andante quasi Allegretto e con espressione (Ess dur) — Finale Vivace (c moll med Majore; slut alltså i C dur).

Som vi se är produktionen från de nio sista åren utomordentligt rik, såväl på vokala som instrumentala verk. Vad kvaliteten beträffar, förefinnes en stor ojämnhet, vida större än under någon av de föregående perioderna. Bredvid ovanligt högtstående verk, vilka äro att räkna till hans främsta, möta vi andra, som visa en stor andlig fattigdom. Då en del av dessa emellertid äro opublicerade manuskript, och de föregående perioderna haft få sådana, få vi antaga, att många av dessa, vilka de efterlevande pietetsfullt bevarat, ej varit avsedda att publiceras. Även bland de av Geijer själv utgivna finnas emellertid dessa genomgående torftiga småting, som snarare hade haft bäst av att slumra i skrivbordets gömma. De vokala synas ej vara de instrumentala överlägsna. Tvärtom träffas de geniala kompositionerna jämnt fördelade på bägge grupperna. Vi skola i ett följande kapitel återkomma till tonverken.

En gren av Geijers musikaliska produktion, som tillhör alla perioderna, ha vi hittills ej vidrört, då den på grund av sin hela karaktär är ett stundens verk. Vi mena hans fria fantasier vid piano. Geijer var tidigt känd som skicklig improvisatör å piano. Denna, nu så förbisedda konstgren, var flitigt odlad under 1800-talets förra hälft, och även vid konserter kunde fri improvisation över ett eget eller av någon åhörare anvisat tema förekomma. Geijer odlade den än som konst med ett givet tema än som omedelbar fri improvisation, och då ofta som skymningsfantasi i den trängre kretsen. Även när han befann sig i upprörd sinnesstämning, tillgrep han detta medel att få ro i sinnet.

En mängd källor tala om, huru underbara Geijers fantasier alltid voro. C. A. Adlersparre skildrar sina första intryck av Geijer från 30-talets början: "Första gången jag såg Geijer var, då han på resa till nära anförvanter besökte mitt föräldrahem. Jag var då några och tjugo år[1]... Efter godnattagandet blev jag av min mor anbefalld att föra Geijer till hans sovrum ... Det var den vackraste sommarkväll. För att komma till Geijers kammare måste man stiga upp i en annan våning samt därunder passera en salong, där ett piano stod. Knappt hade Geijer fått sikte på detsamma, förrän han yttrade: 'jag skall spela för dig' — och sprang bort till instrumentet. Inom några ögonblick hade för honom musikens ängel öppnat sina rymder. Den ena fantasien avlöste den andra; ljuva, smältande och omväxlingsrika tonbilder smekte mitt öra. Efter att omkring en halv timma ha varit upptagen vid pianot, steg han upp och gick till ett öppet fönster. Hans blickar

[1] Adlersparre var född 1810.

voro fuktiga. och ett svärmande behag övergöt hela hans anletsdrag med sitt skimmer“ (Anteckn. s. 50 f.).

Marianne d'Ehrenström sätter (1826) t. o. m. de fria fantasierna i jämnbredd med hans dikter och tonsättningar: “Son talent d'improvisateur au piano, doît être, à ce qu'on dit, de toute beauté et sa voix y exprime d'une manière déclamatoire, les modulations de l'art, et les élans d'une génie créateur“ (s. 76). På ålderdomen tilltog detta behov att få fantisera, så att han stundom kunde tillbringa flera av nattens eller kvällens timmar därmed. “Det är som om en atmosfär av fridsamhet och ro omgåve hela hans person, som om han ägde inom sig en hel värld av harmoni, vilken får sitt skönaste uttryck i hans skymningsfantasier vid pianot. Det är ljuvligt att höra honom, något så fridsamt uti allt, vad han spelar“ (Ransäter s. 274). En utförlig beskrivning ger oss J. Sundblad: “I början lät han fingrarna blott löpa fram och tillbaka över instrumentet; hastigheten blev efter hand större; det var, som om de sökt efter något, men snart hördes en passage, ett ackord, ja, blott en enda ton, vilken med ett starkare anslag oftare återkom: det sökta var funnet. Var detta ett naturljud, ett fågelkvitter eller dylikt, så var det så mycket bättre, och nu blev detta temat, genom vilket tondiktningen fick sitt innehåll, ty, märk väl, uti Geijers kompositioner, även de tillfälliga, låg alltid ett sådant och nedsjönk aldrig till ett tomt klingklang. Ju längre det led, dess varmare och uttrycksfullare blev emellertid spelet; det var, som om han alldeles uppgått i detta“ (Uppsalaliv s. 395).

Hjärne säger slutligen: “Att höra och själv komponera musik var för Geijer ett oemotståndligt behov.

Ofta mitt i natten, efter en arbetsdag vid skrivbordet hördes hans fingrar spela på sängkanten takten till melodier, som arbetade i hans huvud och måste fram. Stundom hördes han sakta gråta" (s. 222).



E. G. Geijer.

Ur "Bragurmannen", c:a 1845.

En fråga, som ovillkorligen tränger sig fram, är, i vad mån detta fria fantiserande påverkat Geijers direkta kompositionsalstring. Att åtminstone *en* komposition direkt framkommit ur en improvisation vid piano bevisar Lilljebjörns beskrivning av tillkomsten av Geijers otvivelaktigt mest populära sång: "Ensam i bräcklig farkost". I övrigt låta sig sångkompositionerna ej så lätt följa i sin utveckling. Den av

dikten givna koncentrationen i den musikaliska tanken står i direkt motsats till den fria fantasiens uttänjning och utveckling av motivet. Lättare är det att följa utvecklingsgången i hans instrumentala verk. Geijer älskade där särskilt den konstform, som fått namnet "tema med variationer". Då emellertid just denna står närmast improvisationsformen, sådan den odlades på Geijers tid, torde en direkt påverkan vara omisskännelig. Även äro de kompositioner Geijer själv betitlat "fantasi" ett direkt bevis för deras ursprung ur improvisationen. Särskilt påtaglig är stilen i *Midnattsfantasien* av aug. 1833. Hela behandlingssättet är pianoimprovisationens. Även flera av de i *Aftonstunder* upptagna pianokompositionerna äro till stilen närmast fria fantasier, något som även namnet ger vid handen.

Ett fullt besvarande av frågan om förhållandet mellan Geijers fria fantasier och hans kompositioner låter sig dock först göra, sedan vi närmare lärt känna stilen och formen i Geijers kompositioner. Vi skola i de följande tvenne kapitlen närmare gå in på detta ämne.

5.

Geijers vokala produktion.

Tiden 1770—1820 var en brytningstid i sångens historia, under vilken man prövade sig fram mot nya konstformer. Arian, som förut varit allenarådande såväl inom den konstnärliga operamusiken som den enklare sällskapssången, fick lämna plats för den folkliga visan, vilken i sin tur förädlades och gjordes njutbar även för de bildade kretsarna. Textens förhållande till musiken blev särskilt föremål för uppmärksamhet, och musikerna följde härvid villigt de föreskrifter skalderna gåvo.

Under 1770-talet utkämpades i Paris en het kamp mellan vännerna av Glucks musik och anhängarna av den italienska operan med Piccini i spetsen. En av de nyheter Gluck ville genomföra gällde just arians musikaliska karaktär. Ur textlig synpunkt var föga att ändra. Konstformen var given inom den bestämda musikaliska ramen, och någon möjlighet till självständig konstutveckling inom den sjungna texten fanns ej. Arian hade blott ett mål: det musikaliska välljudet. Texten var underlaget. Med Gluck blev arian vida mera komplicerad. Mellan musik och text satte han deklamationen såsom det förenande, båda belysande. Texten skulle noggrant deklameras och musiken framgå ur deklamationen. På så sätt skulle ej längre en kamp råda mellan musik och poesi. Musiken skulle anpassa sig efter innehållet i texten, så att man noga kunde följa

med det, som sjöngs. Skiftningar i innehållet borde följas av skiftningar i musiken.

Arian hade representerat det lyriska stämningsstycket i operan, det som markerade vilopunkterna i handlingen. Ju flera sådana vilopunkter dess mera stillastående i operan. För Gluck var den italienska operans förnämsta fel dess handlingslöshet. Detta stred mot dramats hela karaktär, vars mål var verkningsfull utveckling med ständiga växlingar fram mot en spets, dramats centralpunkt. Den konstform, som uppburit handlingen, var emellertid recitativet. Gluck kom alltså att lägga särskild vikt vid detta. Där kunde deklamationens rätt utan svårighet göra sig gällande. Såsom fri och obunden konstform lämpade sig dock ej recitativet så väl för rent musikaliska ändamål, och man måste söka en ny konstform, där både recitativets och arians fördelar kunde utnyttjas. Det var denna nya form tidsåldern 1770—1820 sökte skapa, eller med andra ord man ville ha en sång, som lämnade fri rätt åt melodien att utveckla sig men efter deklamationens grundförutsättningar och med högsta möjliga hänsyn tagen till diktens innehåll.

Tidsåldern var operans glanstid, och några andra sångkonstformer, än dem teatern hade att bjuda, funnos tillsvidare ej. Den enskildes musikbehov tillfredsställdes med det förefintliga. Då man således ville lösa frågorna om musikens popularisering och förenkling, måste detta först ske inom teatermusiken.

Man ägde sedan 1730-talet en livskraftig konstform i den neapolitanska opera buffan, och varje land sökte på sitt sätt tillgodogöra sig denna stil för den egna produktionen. En bland denna musiks fördelar var, att arian och recitativet undergått en avgjord förenkling samt efter hand

övergått i en slags gemensamhetsform. Cavatinan, ariettan m. fl. sångstycken voro sådana förenklingar i stilart. Här fanns alltså redan en ny konstart närstående den inom den stora operan önskade. Ett fel vidlådde den dock. Den var utpräglat nationell med nästan lokal anstrykning. Den neapolitanska folksången låg bakom och utgjorde dess egentliga rot. Då det således gällde att utanför Neapel skapa en liknande folkopera, måste man tillämpa samma principer på det egna landet. I Frankrike anknöt man till den inhemska romansen och fick på detta sätt en ny nationellt folklig sång, utvecklad ur den neapolitanska operabuffan, men med inhemsk färg och tongivning. I England gjorde man liknande genom anknytning till skotska och irländska balladmotiv. I Tyskland fick man sin folkliga stil ur motsvarande kombinering med tyska folkmelodier.

Den franska "opéra comique" och det tyska "sångspelet" vilade båda på folklig grundval och vädjade till folkets intresse. Medelklassens dygder och laster framställdes företrädesvis på scenen, och den folkliga karaktärsteckningen bildade det centrala. Genom Rousseaus *La nouvelle Heloïse* och Goethes *Die Leiden der jungen Werthers* hade den sentimentala diktningen fått sin stil bestämd i Frankrike och Tyskland. Teatern upptog den och utarbetade den vidare. De tåredränkta små sångspelen med sina förälskade herdar och herdinnor, dygdesamma husbönder och fromma tjänare blevo föremål för stort intresse. De små, veka, känslosamma melodierna blevo sjungna utanför scenen i alla hemmen, och vad icke operan med sina imposanta arier kunnat, det förmådde nu det lilla folkliga scenspelet: att flytta sången från teatern till hemmen.

I samma ögonblick sången emanciperade sig från scenen, måste den även söka andra texter som underlag för musiken. En opera var en dagslända, och dess musik dog med sista föreställningen. Hemmets musik måste leva längre.

Gluck hade betonat deklamationens rätt och därmed hävdat textens betydelse. Han visade även själv vägen för en utomscenisk sång genom sin tonsättning av Klopstocks "Lieder und Oden". Texten skulle här framträda som det väsentliga, musiken skulle blott kläda den i skön skrud. Gluck hade emellertid ej upptagit något av den nya sångspelstilen. Efter honom, företrädesvis på 1780- och 90-talet, tog man i musikaliskt hänseende till utgångspunkt sångspelets visa. Texten valde man bland dåtidens bästa skalder. Särskilt kom Göttinger Hainbunds skaldekrets att bli rikligt företrädd. Man gick emellertid till en avgjord överdrift, i det att man koncentrerade sig på att "popularisera" diktarens verk utan att låta musiken bli annat än medlet för att nå detta mål. Diktarna själva vakade över, att deras verk ej fördunklades. Musiken borde vara tjänaren. Särskilt hade man Gluck och deklamationen ständigt på läpparna för att avväpna varje försök till musikalisk frihetsrörelse.

J. A. Hiller i Leipzig hade på 1770-talet skapat det tyska sångspelet, och sedan denna konstform trängt fullt igenom och blivit populär, fortsatte han med att tonsätta dikter för "undervisningens" skull. Barnen borde nämligen enligt hans mening, redan från början lära sig sjunga väl för att sedan nå fram till konstsången, vilken fortfarande var hans ideal. Hillers pedagogiska intressen fullföljdes av andra, och de första samlingarna sånger blevo därför

mest visor för barn och halvvuxna. Bland Hillers lärjungar och efterföljare märkas Chr. G. Neefe, J. André, J. P. A. Schulz och J. F. Reichardt. De tvenne senare blevo de betydelsefullaste ej minst därför, att de teoretiskt sökte närmare klargöra, huru de tänkte sig en verklig tongivning av en dikt.

Schulz utgav 1782 sin första samling "Lieder im Volkston" med uppgift att "sprida goda sångtexter" bland den stora allmänheten. Han preciserar där sin uppfattning om tongivning av en dikt så här: "Genom en frappant likhet mellan sångens melodiska och poetiska ton, genom en melodi, vars fortskridande aldrig höjer sig över och aldrig sjunker under textens gång, som liksom en klädnad lätt intill kroppen smyger sig till ordets deklamation och meter, som flyter fram i mycket sångbara intervaller, i ett i alla stämmorna noga avmätt omfång och i de allra lättaste modulationer, och slutligen genom den högsta fulländningen i förhållandena mellan alla dess delar, varigenom melodien först erhåller den avrundning, som är så nödvändig för varje konstverk inom det lillas gebiet, erhåller sången skenet, om vilket det här är tal, av något osökt, konstlöst, bekant, med ett ord: den folkton, varigenom den inpräglar sig så snabbt och ständigt återvänder i örat. Liedkompositören når sitt mål endast om han blir sin enda rättmätiga föresats trogen, den nämligen att göra goda sångtexter allmänt kända . . . Han måste bortse från varje onyttigt prydande av melodien genom invecklat ackompagnement, genom riturneller och mellanspel, vilka blott bortleda uppmärksamheten från huvudsak till bisak, från orden till musikern."

Reichardts sånger, vilka huvudsakligen tillhöra 90-

och 90-talet, äro skrivna i samma anda. I sina *Oden und Lieder* 1780 säger han om sitt kompositionssätt: "Mina melodier uppstå alltid efter ett upprepat läsande av dikten själv, utan att jag söker efter dem, och allt vad jag sedan gör, består uteslutande däri, att jag så länge upprepar dem med små förändringar och ej uppskriver dem, förrän jag förstår och känner, att de grammatikaliska, logiska, patetiska och musikaliska accenterna äro väl förbundna med varandra, att melodien riktigt talar och angenämt sjunger och detta ej för en strof utan för alla".

Just detta sista problem, huru en melodi skulle kunna passa ej blott till en strof, utan till alla, var det svåraste att lösa för dåtidens musiker. Reichardt synes mest ha tänkt på, att *deklamationen* "riktigt talade" genom alla stroferna, ej så mycket på innehållet. Emellertid fanns det andra, som sågo djupare och ville rätta melodien efter alla skiftningarna i innehållet. Vid en rent lyrisk sång var det ej så svårt att sjunga alla stroferna på en melodi. Var det däremot en ballad med fortskridande handling, tvangs man till att antingen genomkomponera den med relativt nya melodier till alla stroferna, eller bibehålla samma melodi och rätta ackompagnementet efter innehållet, eller bibehålla samma melodi för sådana strofer, som voro i det närmaste likartade, och dana en annan melodi för andra d. v. s. dela in stroferna i olika grupper och lämna varje grupp sin melodi, eller slutligen bibehålla melodien men efter skiftningarna i ljust och mörkt låta den växla i dur eller moll. Alla dessa olika sätt stodo till buds och utnyttjades efter behov.

De musiker, vilka utvecklade "lieden" som musik

till "goda texter", voro mestadels från Nordtyskland och de diktare man valde tillhörde även de nordtyska diktarskolorna i Göttingen, Hamburg och Weimar. I Sydtyskland knöt man betydligt närmare intill opera-arian och var mera bunden av det sånguttryck Gluck, Haydn och Mozart givit, alltså företrädesvis inom den sceniska ramen. I Sydtyskland florerade även i vida högre grad än i Nordtyskland bruket att välja en redan förefintlig melodi till en ny text. Då de melodier, som mestadels stodo till buds, voro arier, blev sången även i detta hänseende beroende av scenen.

Nordtyskarna förkastade med skäl all dylik kompromiss och sågo med ett visst förakt ned på sydtyskarna, vilka ej kunde frigöra sig från den rent musikaliska förtoningen. Man var i deras ögon i Wien för mycket musiker.

Zelter i Berlin fullföljde Reichards principer för melodigivning under 1800-talets första tvenne årtionden. Under denna tid förberedde man dock i Wien en ny form, som skulle förena båda principerna: diktens och musikens rätt. Den nya mästaren för denna sång blev: Franz Schubert. Med honom var problemet löst, övergångsperiodens alla idéer föllo den ena efter den andra: upplysningstidens förnuft och logik hade fått vika för romantikens känsla.

I Sverige hade utvecklingen under samma tid 1770—1820 gått lugnt och utan strid. Sångspelet hade fått en god representant i Carl Stenborg, vilken sökte fram dallåtar för att göra melodien svensk. Sången gick från scenen till folket, och där man ej diktade nya melodier till "goda texter", tog man

efter sydtyskt mönster och "lånade" arier, tyska, franska, italienska "lied"- och "romans"-melodier, egna folkdansmelodier — allt fick efter omständigheterna duga. Bellman gjorde så och vann bifall — andra följde det goda föredömet.

Geijers första sångmelodi; i autograf av 1841.

Så stod sången vid 90-talets mitt, då en musiker med stora litterära intressen och vid syn för såväl diktens som musikens rätt ställde sig i spetsen för hemsångens reformering efter tyskt mönster: O. Åhlström. Vilket läger han själv tillhörde, framgår av följande beskrivning av hans musikideal. Då han hörde Gluck, heter det, att "ögat glänste, läpparna rörde sig ofrivilligt ... huvudets bifallsnick och handens liksom välsignande rörelser tolkade mer än

tydligt, att gubben ville säga: 'Se detta är den egentliga sanna musiken'.“ [1]

Fr. o. m. 1796 till 1816 utgav Åhlström i 17 årgångar: *Skaldestycken satta i musik.* Redan titeln klargör hans anslutning till nordtyska riktningen. I förordet till första årgången markerar han ytterligare den nya samlingens ställning till den förut och allt fortfarande av honom utgivna tidskriften *Musikaliskt Tidsfördriv.* Den nya samlingen ville koncentrera sig på "goda dikter" och dessas tongivning med hänsyn till diktens rätt. Tidskriften däremot ville fortfarande ägna sig åt konstsången i operans anda. Redan från början ställdes man således inför en ny konstform, som ej ville vara arieartad.

De diktare man förtonade tillhörde närmast Lenngrenkretsen; A. M. Lenngren själv. Valerius, Franzén, Wallin av de svenska skalderna, Rahbeck och Baggesen av de danska. Till sitt innehåll voro dikterna mest moraliserande och filosoferande, ofta satiriska; många voro dryckessånger och sällskapsvisor. Däremot voro få kärleksvisor, naturvisor och lyriska stämningssånger representerade, något som även mindre väl passade Lenngrenkretsens skalder.

Av samlingens 280 sånger äro ej mindre än 154 tonsatta av Åhlström, 36 av Palm och 4 Hæffner. Av utländska kompositörer representeras Mozart med 10 melodier. I övrigt anträffas följande svenska tonsättare: Du Puy (3), Kraus (1), Lithander (6), Sjöberg (1), Stenborg (2), Vallerius (3), Wikmanson (3), Zander (1), Carolina Åhlström (4), Charlotta Åhlström (2) m. fl. De utländska kompositörerna, vilkas melodier alltså "lånas", äro bl. a.: Rousseau (1), Méhul (1), Righini (2), Himmer (7),

[1] A. A. Afzelius, Åhlströms minne.

Kuhlau (1). Crusell har ej förrän i näst sista häftet en sång.

Man följer i allmänhet Gluckidealet och de nordtyska kompositörernas sätt att tolka hans principer vid tongivning av "goda texter". En påtaglig anknytning till den sydtyska kretsen kan dock förmärkas med avseende på musikens rätt. Ej minst Mozarts namn (det mest representerade av alla utländska) visar hän på vördnaden för Wienerskolan. I övrigt förmärkes övergångstidens hela vacklan. *Alla* stilarterna äro i själva verket representerade med undantag av den stora arian, vilken redan från början hänvisats till tidskriften. Det tyska sångspelets teatervisa i dess acklimatiserade svenska form (Stenborg, Zander), den deklamatoriska kombinerade recitativarian, den korta cantilenan i sydtysk anda, den franska romanssången och den nordtyska Reichardt-Zelterska "lieden" — allt finnes bredvid vartannat. Och ändå finnas så många egna uppslag, så många försök till en egen svensk tongivning, att man ej kan annat än respektera Ahlströms alla bemödanden.

Vad som blev av så stor betydelse var, att vi med "Skaldestycken satta i musik" med ens försattes in i "liedens" alla utvecklingsfaser, fick se, vad som förevar, fick följa det nya och själv tänka efter, vad som ännu fattades den svenska solosången.

Av de nya skolornas publikationer *Iduna* och *Poetisk kalender*[1] anknyter den förra i musikaliskt hänseende närmast till "Skaldestycken satta i musik". Deklamationen är i flera sånger till den grad huvudsaken, att musiken sjunker ned till den rena platt-

[1] I tidskriften *Phosphoros* finnes endast uppsatser *om* musik; musiken själv är ej företrädd.

heten. Man må t. ex. taga fram melodien till *Thormoder kolbruna skald* i tredje häftet, så finner man genast, att verket sluter sig tätt intill Gluckskolan. Till yttermera visso anges i en anmärkning: "Takten, deklamation och aspiration rättas strängt efter poesin". Ibland sådan musik tager sig onekligen *Neckens polska* rätt egen ut, då eljest i Iduna någon folkvisstämning ej råder. Först i tionde häftet 1824 förekommer en sång som C. E. Sjögrens *Stjärnsången* ("Stjärnorna blinka").

På ett helt annat sätt fyller *Poetisk kalender* sin uppgift inom musiken. Redan från början knyter man fast vid folkvisan och bibehåller den antingen oförändrad eller i direkt imitation. Ett gott exempel är *romansen* "Väl stândar borgen med murar och torn" med sin äkta balladmelodi och präktiga stämning. Ett särskilt intressant försök i den nya stilen med naturstämning och naturskildring är Hæffners musik till *Levnadsmelodier* ("Början är min boning"; efter A. W. Schlegel av "Carl") i årg. 1819. Hela stycket är en noga genomförd tondikt med ett rikt ackompagnement som poetiskt underlag. Folkvisstämningen kulminerar i folkskådespelet *Värmlandsflickan* (1822) av Fryxell, där uteslutande folkvis- och folkdansmelodier från Värmland förekomma. Sångspelets grundtanke att ersätta arierna med det egna landets folkmelodier är här fullföljd ända till dess yttersta konsekvens. På samma gång Fryxells stycke låter tankarna gå bakåt till Gustavianska tiden och Carl Stenborgs första försök i denna folkstil, låter den oss tillika blicka framåt ett kvartsekel, då det svenska folkskådespelet med musik genom Dahlgren fick sin klassiska form i "Värmländingarna", även detta ett stycke från samma

landskap och med samma landskaps melodier (många gånger rent av samma folkmelodier i både Fryxells och Dahlgrens stycke).

"Poetisk kalender" förberedde direkt den nya nationella sångstilen genom sina folkvislåtar och folkmelodiimitationer. Därmed var vägen röjd för en ny tongivning i svensk anda. och övergångstidens många konstformer hade utmynnat i en enda: den inhemska sången med egen tongivning.

För att rätt förstå den nya stil, som med 20-talet begynte, måste vi även tänka på den förändring i konstuppfattning, som efter hand ägt rum, huvudsakligen under 1800-talets tvenne första årtionden. Musikens ställning inom 1700-talets konst var föga framträdande. Man kan knappast anse den vara väl tåld. Under en tidsålder, då konstens ideal var att tala till förståndet, då konsten skulle ha sina bestämda gränser och alltid vara tydlig och klar, kunde man ej vänta, att musiken skulle stå högt i anseende. Man skapade sig emellertid en begränsning för att på så sätt få in musiken i den allmänna ramen, i det man tog bort den absoluta musiken och förklarade endast den med ordet förenade tonen vara något värd. Som vokalmusik kunde man åtminstone få fram en distinkt formulering på tonkonstens uppgift. den skulle efterbilda, imitera, måla de känslor, som voro nedlagda i dikten, och på så sätt belysa, förklara och förtydliga denna. Musiken kunde ej lämna denna uppgift utan att avsäga sig sin ställning och bli onyttig. Musikens ställning var tjänarens, diktkonsten husbondens. Diktaren behövde musikern som sin betjänt.

Mot denna konstuppfattning reagerade den nya skolans män. Deras ideal var det aningsfulla, obe-

stämbara, där ej förståndet fattade utan känslan förnam. Ingen konst passade härtill bättre än musiken. Man kastade därför nästan helt om förhållandet mellan dikt och ton. Hade dikten förut varit det primära, som ur sig genom emfatisk deklamation skapade tonen, melodien, blev den nu den sekundära, det ur musiken som den universella känslan danade ordet. Atterbom uttalar denna tanke på följande sätt: "Innan själen tvangs från himlen falla, var musik det språk hon talte där." Dikten blev den materiella formen för en känsla, vars immateriella del var musik. Man tänkte sig diktaren först gripen av ett visst stämningsintryck. Detta blev musik och sedan i substantiell form dikt.

Man gick t. o. m. ett stycke längre. Redan 1700-talet hade lagt vikt vid deklamationen d. v. s. föredraget sådant detta framfördes av en reciterande konstnär. Romantikerna fasthöllo vid denna tanke och förde den ännu vidare. Den reciterande diktaren, som på en gång skapade och överförde till omgivningen sitt konstverk, ställdes främst. Den skapande och utövande konstnären blev samma person. Man tänkte sig likväl ej musik, dikt och framförande som tre till tiden på varandra följande moment utan allt koncentrerat till ett enda ögonblick. Skalden greps av inspirationen och sjöng sin dikt gripen av hänförelse. Sången föddes och dog på hans läppar. Dikten var en fri improvisation, som ej kunde skrivas ned utan att ge avkall på en del av sin friskhet.

Det nya konstnärsidealet blev härigenom en diktarmusiker, som samtidigt gav tonen ord och ordet levande gestalt i deklamationen. Musiker, diktare och skådespelare i en person blev tidens konstnärsideal. För de svenska romantikerna blev Bellman

en sådan diktarmusikerimprovisatör. Hos honom föddes musik och ord samtidigt och framfördes dramatiskt på samma gång. Bellmanskulten nådde sin höjd med 20-talet. Hjortsberg och Raab i Stockholm och Kernell i Uppsala blevo recitatorer i tidens anda. Som ett exempel på, hur man tänkte sig ett sådant naturföredrag hos Uppsalaromantikerna, kan anföras följande beskrivning av Malla Silverstolpe på en Bellmansafton 1821 hos Geijers:

"Efter en stund satte Geijer sig till klaveret och herr Kernell vid ett litet bord med ett par ljus, vänd mot åhörarna och med Bellmans visor i handen. Geijer preludierade, och det blyga anletet fick ett uttryck av skalkaktig glättighet, som alldeles icke störde det ungdomligt oskyldiga utseendet — han uppslog de ljusbruna ögonen med en så himmelsk blick, en så klar dag, att Malla blev helt förvånad — ty hon tyckte sig aldrig ha sett ett sådant uttryck. Han började sjunga med en gratie, en livlighet, en mimik i händer, röst och anletsdrag, som var alldeles förundransvärd, något så eget, så glatt, friskt Bellmanskt, och ändå så oskyldigt? Nr 19 av Fredmans epistlar: 'Trumslagarn kommer; flickor goddag!' var den första. Malla hade velat vara ung flicka för att emottaga denna hälsning. Aldrig förr hade det fallit henne in att önska sig en ny ungdom! Hela aftonen sjöng han — än sittande, än gående, än dansande som dansmästar Mollberg — Hugo Hamilton var förklädd till Ulla Winblad! 'Allt förvandlas, allt går omkull', ofantligt roligt! 'Judit var en vacker änka' o. s. v. Med sällsynt skicklighet undvek han allt plumpt och tvetydigt och lämnade blott ett ostört intryck av nöje och behag" (III, s. 33).

Det var ej blott Bellman man tänkte sig reciterad så, utan varje skaldekväde borde sjungas och reciteras i en dramatiskt livfull form. Allt skulle verka som en enda inspiration: musik, dikt och framförande.

Ett sådant konstideal krävde även en ny tongivning. Musiken skulle vara det högsta, ge en återglans av konstnärssjälens första skaldeinspiration, dikten skulle följa som en emanation ur musiken, och båda skulle klädas i sådan materiell form, som ej lade hinder i vägen för en livfull recitation. Man behövde härför framför allt en diktarmusiker, som kunde ge liv åt musik och dikt samtidigt. Det var ej lätt att finna en sådan person. Geijer var musiker och diktare, men ej alltid i samma ögonblick. Musiken följde långt efter, sedan dikten redan koncipierats.

Tiden före 1823 är hos Geijer ännu experimentens tid, då han på alla sätt sökte nå fram till en naturlig tongivning dock utan att nå målet. Ingen stod likväl närmare och kunde livligare än han fatta innebörden av den nya konsten. Vi finna honom experimentera mera än alla de andra, än väljande den ena än den andra formen. Recitativ, arioso, lied, deklamationsstycke, folkviston, alla dessa gebiet beträder han utan att få ro inom någon. Han följer så väl Åhlströms *Skaldestycken satta i musik* som *Poetisk kalender*.

Hans sånger före 1823 låta lämpligen fördela sig på fyra grupper. Till den första gruppen hör *Anderöst, Riddar Toggenborg,* båda rent strofiska med ingen eller obetydlig instrumental inledning. Melodien är hos båda rent deklamatorisk och helt lämpad efter att föredragas med högsta möjliga hänsynstagande till diktens innehåll. Trots denna deklama-

toriska accent övergår melodien aldrig i recitativ, utan cantilenan hålles helt inom ramen av en sluten melodi i Schulz' och Reichardts anda men med påtaglig inverkan från Glucks principer. Beroende av texten blir det dock svårt för melodien att rätt utveckla sig. Utan orden verkar musiken lätt tunn och intetsägande. Geijer har här sökt följa den gamla traditionella tongivningen i Åhlströms anda.

Till den andra gruppen hör *Den lille kolargossen.* Melodien är här fortfarande strofisk utan hänsyntagande till skiftningarna i innehållet. I musikaliskt hänseende står den dock betydligt friare. Det deklamatoriska träder tillbaka för en avgjort mjukare tongivning. Folkvistonen ger hela stycket en charm, som ej betingas av innehållet utan är av rent musikalisk art.

Tredje gruppens sånger äro *Vikingen* och *Odalbonden.* Melodien hålles här inom den musikaliska melodiformen men följer så till vida skiftningarna i innehållet, att förändringar inläggas i vissa strofer. I Odalbonden ändras melodien i 4:de och 10:de strofen, i Vikingen i sista strofen. Särskilt i den sistnämnda är förändringen av väsentlig art. Huruvida denna för melodien som sådan är till fördel är svårt att säga. Sången tvingas ändra karaktär och antaga recitativisk struktur, något som avgjort bryter mot den en gång givna visans ram. De tyska förebilderna visa liknande stilblandningar, och Geijer har därför ej känt sig utanför den då vanliga tongivningen. Recitativet stod ännu såsom en erkänd form även inom den enkla visan. Särskilt framträder denna recitativstil hos nästa grupp, vilken representeras av *Den siste skalden.*

Den strofiska melodiformen är i det närmaste bi-

Den siste skalden

d 7 juli 1817 E G Geyer.

Hans växt var kam-pa-lik, men böjd af å-ren. Med lång-sam gång han öf-ver he-den skred. Från hjas-san fladd-ra-de de hvi-ta hå-ren, Det si-da skägget flöt till gör-deln ned. Han föl-jde in-gen väg, han såg ej spå-ren. Men fram-åt o-för-ryckt tog han sin led Mot kla-ra him-len sta-digt stod hans ö-ga Som om sitt mål han sök-te i det hö-ga.

behållen, men under det *Vikingen* förutsätter, att *alla* stroferna skola sjungas, tager skalden här steget fullt ut, och erkänner, att några strofer ej lämpa sig för sådan tongivning. Geijer antecknar nämligen: "Så sjungas 1, 3, 4, 5, 6 och 11 stanserna samt de båda sista. De öfriga kunna överhoppas. Vid 11 stansen övergår man på följande sätt till recitativet:"

§

Vid må-let är jag af lån-ga far-den. *fz* De mat-ta se-nor mig ic-ke svi-kil på sis-ta fär-den. Tack Er I makter! Som nå-digt va-kat öf-ver den gam-le att hans själ måt-te se den dag hvar.

fz

fz

fz

Det är ej lätt att finna en motsvarighet till denna tongivning av en dikt i den samtida sånglitteraturen. Ett recitativ tål i allmänhet ej strofisk form hos samma melodi. Följden blir också, att hela sången rör sig i en övergångsform, där man ej vet, var man rätt befinner sig. Geijer erkände själv sitt försök som misslyckat och publicerade aldrig sin musik. Icke desto mindre utgör den ett talande vittnesbörd om, hur allvarligt Geijer tog sin sak, hur noga han önskade intränga i musikens och diktningens inre väsen, hur svårt det var även för en diktarmusiker att nå enhet i ton och dikt.

Vi skulle måhända kunna följa Geijer ännu ett stycke på väg mot målet: en tondikt med lika rätt åt ord som ton. Vi ha förut påpekat, att sången "O, yngling" ur Lidners Medea torde ha tillkommit vid 20-talets början eller måhända något innan. Till sin struktur är den deklamatorisk med klang av recitativ och aria i förening. Den följer i övrigt *Vikingens* recept att ändra på melodien efter inne-

hållet genom att blanda cantilena- och recitativstil med varandra. Denna sång bildar således ej i egentlig mening ett nytt led i utvecklingen. Antaga vi emellertid, att den andra samtidigt tryckta sången ur *Medea*, "Det finns en evig makt", även tillkommit vid samma tid eller omkring 1820, få vi formellt en ny tongivning, vilken är så mycket intressantare, som Geijer genom att trycka den ännu på 30-talet ansett den som fullödig och fullt respekterat principerna.

Tongivningen anknyter sig till *Den siste skalden.* Det är recitativet, som bildar grundvalen. Den strofiska formen kastas emellertid helt över bord. Närmast är sången ett äkta operarecitativ med ariosa satser, där innehållet så kräver. Märkligt nog är recitativkaraktären till den grad bibehållen, att ej ens melodien rytmiskt återkommer. Ett slutet tema framträder ingenstädes, ej ens i ackompagnementet, vilket även detta är hållet som recitativ med skarpa rytmiska ackordsatser, här och där med soloställen för sångstämman. Man skulle rent av kunna säga, att sången är Geijers enda försök inom operastilen. Liksom alla andra ungdomstidens sånger förutsätter även denna ett livfullt dramatiskt föredrag.

Ett gemensamt drag för alla Geijersångerna från tiden 1811—23 är, att ord och musik aldrig uppgå i varandra trots alla försök att kombinera och sammanfoga. Det synes ej heller, som om ord och toner koncipierats på en gång utan musiken först betydligt senare. Det hela får därför intrycket av experiment, en tankelek på någon ledig stund. Trots detta påtagligt förståndsmässiga kompositionssätt utgöra sångerna mycket värdefulla exempel på, huru den nya tiden arbetade sig fram mot det en gång

uppställda målet. Man får liksom en inblick in i verkstaden, får se redskapen, lär känna metoderna och principerna och beundrar sedan så mycket mera det färdiga konstverket, som efteråt framkommit, sedan mästaren lärt sig använda sina redskap och prövat metoderna.

Ur konstnärlig synpunkt är det experimentala tillvägagångssättet absolut förkastligt, och särskilt utgör det en skriande motsats till romantikens ideal för ett konstnärligt skapande. Vi må likväl ej döma Geijer för hårt. Ungdomstidens poesi var ej lämpad för musikalisk gestaltning. Vi ha redan förut (s. 79) påpekat det filosofiska draget, det förståndsmässiga innehållet, den episkt berättande arten och därvid betonat svårigheten för sådan poesi att få det rätta musikaliska uttrycket. Lägga vi härtill den nya konstuppfattningen med musiken i första hand i st. f. som förut i andra, och att just denna nya riktning ej fått någon allmängiltig konstgestaltning i musikaliskt hänseende, förstå vi lätt, varför Geijer måste stanna på halva vägen.

Ehuru Geijer under denna första period känner sig vara mera diktare än musiker, tonsätter han ändå gärna andras dikter. Vi kunna häri se ett bevis på, att det musikaliska och dikteriska skapandet hos Geijer vid denna tid varit två skilda moment, vilka ej blandats med varandra utan framgått för sig, ej utan tvekan om det konstnärliga uttrycket.

I sånghäftet 1824, tillsammans med Lindblad, framträder i ännu högre grad detta rent musikaliska konstskapande, i det att de allra flesta sångerna av Geijer äro tillkomna som musik till andra diktares verk. Det säger sig själv, att kompositörens uppgift betydligt förenklas, när han fritt får välja sin dikt

till tonsättning. Han kan då förkasta de för hans naturell mindre passande och koncentrera sig på sådana, där tonen utan tvekan faller honom omedelbart i sinnet. Malla Silverstolpes memoarer låter oss ana, att Geijer under 10- och 20-talet ofta tonsatt andras dikter, måhända voro flera sådana fria improvisationer, vilka ej någonsin upptecknats. Säkert är, att Geijer aldrig någonsin förut känt sig så inspirerad till tongivning av andra skalders dikter som just vid den tid, då Lindblad var i Uppsala. Båda ha då tillsammans eggat varandra till produktion av sådan musik. Det bästa av de tonsatta dikterna ha de sedan befordrat till trycket. Vi få tänka oss samlingen ha tillkommit på detta sätt. Att båda satt musik till flera än dessa framgår ej minst av anteckningen "första häftet". Man ville komma med mera sedan. Malla Silverstolpe omtalar, att alla de tryckta sångerna i Uppsala redan voro kända och omtyckta. Urvalet synes således ha skett med det allmänna omdömet som måttstock.

Vad som genast faller i ögonen är, att det reflekterade i tongivningen har nästan alldeles försvunnit. Geijer experimenterar ej längre. Hans förråd av tonsatta dikter har tydligtvis varit stort nog, så att han sluppit gripa till annat än det, där musiken blivit ett fullt naturligt uttryck för diktens anda. Till sitt innehåll äro dikterna antingen rena genrestycken eller lyriska stämningsstycken, således sådana, som lätt låta förtona sig. Redan den första, *Thekla, En anderöst*, (Schillers: "Wo ich sei, und wo mich hingewendet") är en sådan ren stämningsdikt av musikalisk karaktär. Den strofiska formen passar ypperligt. Geijers melodi är även mjuk och förträffligt karakteriserande. Den andra sången *Till*

en liten flicka med en guldked (av en angiven diktare) är likaledes en kort stämningsbit av det vanliga enkla mera sentimentala slaget. Sången är endast i två strofer. Geijer använder här en form, som han längre fram på 30-talet ofta återupptog: att växla tonart. Efter fyra takter i E dur övergår han till e moll, i vilken tonart han sedan förblir. Melodien är uttrycksfull och noga avvägd efter dikten utan att falla in i håltom deklamation. Sedan följer en av Geijers berömdaste melodier: *Svanvits sång* ur Atterboms *Lycksalighetens ö.* Han visar här. vilken ädel tongivning han var mäktig, då diktens hela innehåll var rent musikalisk till sin karaktär. Ehuru i hög grad enkel är sången ej i någon mån vulgär. Särskilt framträder denna enhetlighet och stämningsrikedom vid jämförelse med Lindblads tonsättning av samma dikt. En pärla är även den nästa sången av Geijer: Goethes *Nähe des Geliebten* („Ich denke dein. wenn mir der Sonne Schimmer"). Ehuru ackompagnementet är mycket enkelt hållet, får man vid sången en försmak av Schubert. Den hela epigramartade tonsättningen passar förträffligt i stil med diktens innehåll. De små skarpt framträdande konstpauserna ge sången ytterligare friskhet och liv. Den sista sången är satt som manskvartett a capella: *Nya märkvärdigheter* (fritt efter Schiller; „I världen ses store män allstäds"). Den är mera i den allmänna Hæffnerstilen. Den humoristiska tonen ger den dock mera liv än det de vanliga pompösa hymnerna av Hæffner ha. Sången vann också tidigt spridning i manskörkretsar, inom vilka den länge var omtyckt.

Geijers solosånger från 20-talet känna vi i övrigt föga, och de torde från och med resan till Tysk-

land 1825 ej ha varit så många. Kammarmusiken tycks även ha haft huvudintresset. Först med 30-talet begynte Geijers egentliga sångperiod, då dikt och ord formades samtidigt.

Geijer tonsätter under sin mannaålder mestadels dikter i en strof. Allt som behövde sägas koncentreras till det minsta möjliga, och ord och musik täcka varandra. Geijer är helt och hållet romantikern med musik och ord skapade samtidigt. Då dikten går utöver denna enda strof, följer musiken noggrant med och växlar än melodi, än taktart, än tempo.

Vi kunna indela dessa sista periodens solosånger i tre grupper: 1) enstrofingen med en melodi, varvid hela tiden samma taktart, tonart och tempo bibehålles; 2) tvåstrofingen med två skilda avdelningar, varav ofta den senare ändrar tonart, från dur till moll eller tvärtom; 3) flerstrofingen fullt genomkomponerad, där innehållet är grupperat i olika delar med annan taktart, ton eller tempo. Betecknande nog är den strofiska melodien mycket litet företrädd. Endast 4 tillhöra denna sistnämnda form. Av dessa äro dock de tre endast tvåstrofiga, och den fjärde har blott tre strofer. Till sitt innehåll äro alla fyra korta och tämligen enhetliga i stämningen. Detta gäller särskilt *Vallflickans aftonvisa* och *Kommer ej våren*. I *Salongen och skogen* bildar andra strofen en motsats till den första. Den allmänna recitativiska karaktären låter oss dock ej känna någon speciell längtan efter annan melodi eller annat ackompagnement. *Den slumrande lilla flickan* är mera utförlig, och varje strof har där en kort coda som avslutning. Stämningen är likväl enhetlig trots motsatsen emellan första och andra strofens början ("Fort, fort tiden

går, Blomma njut din vår" — "Dröm, dröm! ur din knopp sent slå ögat opp").

Till den enstrofiga gruppen höra ej mindre än 24 sånger, alltså avgjort största antalet. Hit höra även de mest populära.

Vi meddela här med hänvisning till nyupplagan:

Bilden	I, 7	*Höstsädet*	I, 20
Reseda	I, 8	*Första aftonen i det nya hemmet*	I, 24
Gräl och allt väl	I, 9	*På nyårsdagen*	I, 25
Gondolieren	I, 13	*Juldagen*	II, 29
Aftonklockan	I, 34	*Stjärnglansen*	II, 30
Vallgossens visa	II, 3	*Den sörjandes morgon*	II, 31
Skridskovisa	II, 5	*Det forna hemmet*	II, 32
Sparvens visa	II, 9	*Till min dotter*	II, 33
På en resa i hembygden	II, 10	*Arbetarens visa*	II, 35
Min politik	II, 11	*Vid en väns tillfrisknande*	II, 36
Min musik	II, 21	*Tålamod*	Bragurmannen.
Den 56:te födelsedagen	II, 27		
Sångerskan	II, 28		

Av dessa lyckas han bäst i de allvarliga, halft reflekterande sångerna, där en viss livsvishet gör sig gällande. Melodien blir där särskilt gripande, och ackompagnementet får en högtidlig värdighet i all dess enkelhet. Hit höra t. ex. *Första aftonen i det nya hemmet*, *På nyårsdagen*, *Aftonklockan*, *Höstsädet*, *Vallgossens visa*, *Reseda*. Däremot blir stilen mera ytlig och platt i de glada visorna, där den idylliska tonen överväger. Hit hör t. ex. *Gräl och allt väl*, *Skridskovisa*, *Min politik*. Minst lyckad och mest banal blir kompositören, där den moraliserande, doktrinära tonen framträder som i *Arbetarens visa*.

Att bestämma tongivningens karaktär, där den är som mest lyckad, är naturligtvis omöjligt. Den smidiga diatoniska legatotonen lyckas Geijer alltid

bäst. Däremot är den ackordiska, halft instrumentala melodibildningen mindre fördelaktig. Även där melodien får något av italiensk cantilena med föga

Första melodien till *Reseda*.

hänsyntagande till orden och deras innehåll är den minst verkningsfull.

Några sånger, vilka stå de enstrofiska närmast, växla endast föga i formen. Hit hör t. ex. den

stämningsfulla, gripande *Natthimmeln* ("Ensam jag skrider"). Såväl sångstämman som ackompagnementet karakterisera här på ett ypperligt sätt diktens hela innehåll och karaktär. Det torde kunna sättas i fråga, om ej denna sång i musikaliskt hänsende är Geijers bästa. Större harmoni mellan ord och musik är knappast tänkbar. Ehuru någon direkt gruppindelning ej finnes, ändrar melodien karaktär från och med "Men ej jag klagar". Man får även tänka sig ett accellerando fram mot 5:te takten från slutet. Själva melodiens jämna stigande uppåt från e′ till a″ och sedan gradvisa fallande till a′ visar en ovanligt säker behärskning av den patetiska accenten. Tongivningen är en boren musikers och har ej ett grand av dilettanten.

I formellt hänseende höra till samma grupp (där en andra del skenbart saknas): *Tal och tystnad, Vad jag älskar, Den enfaldiga visan.* Alla dessa ha samma struktur som *Natthimmeln,* och äro konstnärligt sett väl avvägda såväl i ord som ton.

Korta tonartsförändringar av god verkan förekomma även i *Min hustrus visa* (de sista 8 takterna Majore) och *Avskedet* (mellansats i F dur, eljest stycket i A dur).

Fullt utbildad andra-sats med övergång från dur till moll eller tvärtom finnes i följande: *Mod och försakelse, Ur dansen, På vattnet, Flicktankar, Den annalkande stormen, Blomplockerskan, Han* och *Förgät mig ej.* Av dessa återtages det första temat som en avslutning i: *På vattnet* och *Blomplockerskan.* Den sistnämnda har mellansatsen i underdominanttonarten (D dur, stycket i A dur).

Själva övergången till andra delen är i allmänhet förträffligt funnen och förutsätter ett samtidigt koncipierande i ord och ton. Även där ett nytt tema

begynner, är övergången jämn och okonstlad. Ackompagnementet växlar även från sats till sats.

Fullt genomkomponerade äro blott fyra sånger, därav endast tre i tryck och en (*Skaldens farväl*) i handskrift (Ham.-s.). Fullt lyckad är stilen i *Skärslipargossen,* där växlingarna i stämning från sats till sats äro mycket goda. Sången har också vunnit en fullt berättigad popularitet. Detsamma kan ej sägas om de tre andra. *Söderländskan i Norden* utgör ett försök till sydländsk melodibildning, som ej rätt passar Geijers nordiska allvar och troskyldighet. Endast två tema upptagas, men ingendera vill riktigt kläda. Den andra genomkomponerade, *Barndomsminnen,* tyckes även vilja gripa en stil, som ej är Geijers egen. Valsrytmen och melodiens lättfärdiga ton ger ett ytligt, föga varmt intryck. Även förmärkas små försök till Bellini-aria, som ligger alldeles utanför Geijers förmåga. Själva slutfrasen "Som ännu älskar Er" med koloratur på första stavelsen i "älskar" verkar osmaklig. Även om man utgår ifrån, att diktens hela karaktär motsvarar melodigivningen, blir sången i musikaliskt hänseende föga uppbygglig.

Vi få trösta oss med, att de direkta misshuggen äro mycket fåtaliga bland solosångerna. Därtill kommer, att många äro verkliga pärlor, som höra till tidsålderns bästa solosånger. Konstnärligt bäst lyckade äro måhända de tvåstrofiga, med eller utan tonartsväxling i andra delen. Mäktigast i stämningen äro avgjort de enstrofiga.

Såsom uttryck för romantikens sångideal är Geijers mannaålders vokala produktion av oskattbart värde. Ingen förmådde så som han sammansmälta ord och musik i ett helhetsintryck, ingen åstadkomma sådan fullständig jämvikt mellan ord och ton.

En jämförelse mellan Geijer och Lindblad utfaller därför avgjort till den förres fördel, så vitt det gäller enheten mellan dikt och musik. Se vi på själva utarbetningen och särskilt på ackompagnementets förmåga att tala och karaktärisera, framträder Lindblad som den rikare naturen med större och genuinare musikalisk gestaltningsförmåga. Även har han toner för flera diktarter än Geijer. Skilda stämningar få en mera omväxlingsrik behandling. Geijer är mera enhetlig, Lindblad mera skiftande. Den rena stämningssången med romantiskt natursvärmeri är ej Geijers sak. Här träffar Josephson tonen vida klarare och djupare.

Även i jämförelse med den samtida skaldemusikern Almquist framträder Geijers svagare tongivning. Den äkta romantiska känsloglöden, extasen, hänförelsen, är Almquists sak, där förstår han skildra som ingen annan. Geijer är för mycket komplicerad, för mycket förnuftsmänniska för att låta hänföra sig till samma stämningsmättade tongivning som diktarbrodern. Almquist är som musiker avgjort intuitivare. I gengäld behärskar Geijer de musikaliska medlen med större suveränitet. Geijers sats är musikaliskt sett renare, distinktare, klarare och översiktligare.

Se vi på den romantiska sången i Sverige i sin historiska utveckling mot allt större frihet, allt rikare stämningsinnehåll, blir Geijers plats bland de förste, som plöjde marken för de andra. Lindblad följde sedan och sist kom Josephson och Almquist. Den sistnämndes produktion blev ej, vad den kunde ha blivit, om han ägt en större musikalisk skolning. Såväl i början som i slutet av den romantiska perioden står en diktarmusiker med äkta skaldebegåvning. De båda andra veta att forma sin dikt själva och förmå

fullväl dikta i ord och toner på en gång, men den dikteriska tanken får ej hos dem samma fullödighet som hos de båda andra. I gengäld är den musikaliska gestaltningen så mycket djupare. Alla fyra tillsammans utgöra den svenska sångromantikens bästa namn och skola som sådana ej glömmas, då det gäller svensk tonkonst i ord och toner.

Geijers duetter äro nu nästan alla försvunna från hemmen, kanske därför, att hemmen ej längre odla denna sångform, som på Geijers tid, särskilt 30- och 40-talet, var så populär. Några strofiska sånger finnas av lättförklarliga skäl ej bland dessa. De äro alla diktade i ord och toner samtidigt och ha därför den för Geijers senare produktion så utmärkande enheten i ord och musik. Ungefär hälften, eller 11 stycken, höra till de korta sångerna med ett motiv. I formellt hänseende likna de de motsvarande solosångerna och innehålla liksom de ofta en koncentrerad stämning. Hit hör t. ex. *Afton på sjön,* den numera måhända enda av Geijers duetter, som sjunges. Av de andra skiljer sig *Höstvisa* från de övriga, i det att den är utan ackompagnement och närmast tänkt som en duett mellan en sopran och en baryton. Alla de övriga äro för sopran och alt med pianoackompagnement.

Duetterna med endast ett tema äro:

Höstvisa
Afton på sjön
Vår och saknad
Kom, farväl
Anna
På en väns födelsedag
På dagen av mitt silverbröllop
Det sextionde året
I dansen
Uppbrottet
Vid en väns tillfrisknande.

De med flera tema äro i regel byggda efter samma system som de flesta tvåsatsiga solosångerna med

ändring från dur till moll eller moll till dur i andra satsen. Där en tredje sats förekommer är den i regel en upprepning av den första, dock ofta med ändrad text. Hit höra: *De små* (G dur — g moll — G dur), *Soldatflickorna* (G dur — e moll — G dur). *Husarbrudarna* (a moll — A dur), *Flickorna* (2 tema i samma tonart, senare satsen "più vivace"). Flera tema och satser förekomma i *Harmoniens makt* (4 motiv) och *Spinnerskorna* (2 motiv). Särskilt den sistnämnda visar en intressant struktur och hör till de bästa av duetterna. Spinnrockens surr härmas i ackompagnementet med en entonig sångmelodi i e moll. Andra temat är i C dur och bildar en kontrast mot det förra. E-mollsmotivet upptages sedan och det andra upptages reminiscensartat i E dur, varefter övergång till första temat i e moll sker. Även *Harmoniens makt* visar ovanligt god temabehandling. I allmänhet visa duetterna mera prov på Geijers förmåga som god musikstilist än som kompositör, i det att de mestadels äro föga djupa och i allmänhet väl flyktigt utkastade.

Av ett visst intresse är det att följa tvenne sånger, vilka föreligga både som solosång och duett. Dessa äro: *Vid en väns tillfrisknande* och *Han*. Den första finnes i ej mindre än tre varianter. Den äldsta är Ham.-saml. 28 b hållen som solosång med enkelt ackordartat ackompagnement. Den andra formen är som duett (Ham.-saml. a och c) med självständigt ackompagnement och triolfigurer. Den tredje slutligen är den allmänt kända tryckta formen (8:de hft) [1] som solosång med ackompagnement, liknande andra varianten, dock med två åttondelar i stället för trioler. Vi få här en inblick i hur en kompo-

[1] Lundquists uppl. II s. 36.

sition hos Geijer efter hand arbetade sig fram till större klarhet och distinkthet i form.

Den andra sången är enklare till sin genesis. Ham.-saml. 29 b lämnar första utkastet i duettform utan inledande riturnell och slutande, där den i de senare formerna övergår i A dur. 29 c har inledningsriturnellen och den senare A-durssatsen tillagd. 29 a följer tämligen troget 29 c och har ännu duettformen, men altstämman är sedan struken, utan att sopranstämman undergått annan förändring, än att takten i sopranstämmans melodi före A-durspartiets början ersatts av altstämmans. Den tryckta formen i 8:de hft [1] går sedan tillbaka till den korrigerade 29 a. Dylika varianter äro eljest mycket sällsynta hos Geijer, i det han fångar idéen utan möda och skriver ned den i sin slutgiltiga form utan att sedan vidare förändra den. Denna ovanliga säkerhet i uttryck kan möjligen förklaras så, att han alltid före nedskrivandet fantiserade vid klavéret, och utvecklingsprocessen följaktligen försiggick därunder. Nedskrivandet vidtog först, sedan kompositionen vunnit nödig klarhet under spelet.

Följa vi Geijers vokala produktion vidare, komma vi till triorna. Dessa kunna delas i två väsentligt olika grupper: solotrior med ackompagnement av piano samt körtrior a cappella. De förra ansluta sig till duetterna och äro utvecklade ur dessa. Närmast duettformen kommer trion *Mor och dotter* för sopran, alt och tenor med piano (Ham.-saml. 4 a och b). Tenorstämman begynner här först i sista delen och har ingen självständig stämföring. Trion är ej tryckt och torde ej heller höra till de särskilt betydande verken.

[1] Lundquists uppl. II s. 39.

Mera individuell är *Den första sommarfläkten*. Till denna finnes ej något orig.-manuskript bevarat. Trion är tryckt i det andra sånghäftet 1835. Den är tvåsatsig med da capo. Den första satsen, vivace, är i F dur, den andra, Andante con moto i C dur. Alla tre stämmorna följas åt hela sången igenom.

Den tredje trion med pianoackompagnement, *Nyårsönskan*, för två sopran och alt (endast i ms.; Ham.-saml. nr 6; dat. 31 dec. 1835), är ävenledes hållen som hel ensemble. Ackompagnementet är tämligen konstlöst, men den vokala satsen är så mycket mera verkningsfull. Som rent stämningsstycke närmar den sig körtriorna.

Ej mindre än 8 körtrior a cappella finnas av Geijers hand, och vi skulle kunna tillägga en nionde, som i sitt ursprungliga skick även skrevs för trio (2 tenorer och bas): Böttigers *Aftonbetraktelse* ("Stilla skuggor"). Efter 1832 blev denna känd som manskvartett, och den trestämmiga sättningen är ej till vår tid bevarad.

En vokal kompositionsform av mera säregen art använder trion *Vårsång* (2:dra hft, 1835), i det att sången återupprepas varierad trenne gånger. Texten sjunges alltså fyra gånger. Den 2:dra och 3:dje variationen samt temat äro för sopr., alt och bas, 1:a variationen däremot är hållen som duett med endast sopran och alt. Variationerna äro ovanligt effektfulla och visa en säker formbehandling. Geijer älskar, som vi längre fram skola se, i sin instrumentala produktion särskilt formen tema med variationer, och det är denna rent instrumentala stil, som även återkommer i denna a cappella-trio. Efter den 3:dje variationen följer en Codasats på fyra taktar, något som även visar hän på den instrumentala stilen.

För samma stämmor (sopran, alt, bas) skrev Geijer

också en annan trio, som har ett visst intresse, emedan texten är hämtad från senare delen av solosången *Gräl och allt väl:* "När jag tänker på min vän, solsken har hjärtat då igen". Märkligt nog finnes ingen musikalisk likhet mellan de två behandlingarna. Trion är ej ens i samma tonart.

Tvenne trior äro skrivna för två sopraner och alt: *Aftonen* (8:de hft 1842: Ham.-saml. 31 a och b) och *Nattankar* (Musikh. Muséet). Båda äro hållna som korta stämningsstycken.

För manskör finnas fyra trior (2 tenorer och bas). Av dessa är *Avskedssång för fil. magistrarna den 17 juni 1836* (Ham.-saml. 8 a och b) en sång med mera utvecklad text och musik och har ej den korta epigramartade karaktären, som eljest är vanlig bland trior. *Vandrar du än* (Thunmans triosaml.) tillhör den senare korta formen. *Schneiderschreck* (tysk text av Goethe) finnes endast i handskrift (Ham.-saml. 48), ehuru den med sina friska lifliga rytmik och komiska stämning väl skulle försvarat sin plats. Den har en viss likhet i struktur med Wennerbergs trior från 40-talet, vilka sedan trycktes under titeln *De tre.* Ännu en trio, *Du bar ditt kors,* upptager Ham.-saml. (nr 41), ehuru det kan sättas i fråga, om den verkligen är av Geijer. Vi äga eljest intet exempel på, att Geijer använt psalmtexter för sina sånger. Strukturen är även knappast Geijers. Skulle den likväl tillhöra honom, bör den givetvis placeras på 1810-talet vid tiden för sysslandet med psalmboken.

För blandad kör skrev Geijer ej så få kompositioner och då mestadels a cappella. Hit höra t. ex. följande: *Var lyckan bor* (Ham.-saml. nr 23, dat. 2 aug. 1841), *Solens nedgång i havet* (Ham.-saml. nr 30, hft 8 : 1842), *Aftonkänsla* (hft 2 : 1835), *På sjön*

(hft 2 : 1835), *Avsked med eko* (hft 2 : 1835), *Vänskap i dig* (Ham.-saml. 35 och 36). Av dessa finnes den sistnämnda även i en sättning för dubbelkvartett (bl. kör och manskör). *Avsked med eko* förekommer i Thunmans trior för mansröster; i denna sättning dock knappast av Geijers hand. I övrigt äro Geijers blandade körer korta stämningsstycken, avsedda för den ungdom, för vilken de först skrevos. De förblevo därför mestadels tillfällighetsstycken utan att komma till den stora publiken.

Med ackompagnement av piano finnas ytterligare trenne blandade körer: *Minne och hopp* (Ham.-saml. nr 60), *Varning, hopp och bön* (Ham.-saml. nr 49, 61), *Juldagen 1840* (Ham.-saml. nr 13, 14, 58). Den sistnämnda sången finnes tryckt som solosång i 7:de hft 1841,[1] ehuru trenne originalmanuskript i Ham.-saml. utvisa en sättning för fyrstämmig blandad kör med pianoackompagnement.[2] Körsättningen tyckes även vara äldst.

Vi komma nu till Geijers mest utvecklade vokala kompositioner, nämligen de för soloröster och kör med piano. Hit höra endast tvenne verk, båda otryckta under Geijers levnad: *Slåttern*, skriven på Krusenberg den 20 juli 1835 (Ham.-saml. nr 5), och *Serenad för soloröster och manskör*. Den förra är Geijers i yttre mening största vokalkomposition. Den skildrar höhöstnaden (»Gräset mognar, slåttern nalkas»), glädjen över arbetet, molnen, som skocka sig på himmeln, regnet, åskan, blixtarna, rädslan och oron samt till sist åter solsken och tacksägelse med bön. Naturskildringen har ej så litet av Haydns skaplynne. Kompositionen tycks ha framgått direkt

[1] Lundquists nyuppl. II s. 29 nr 41.

[2] Tryckta solos. i Ass dur, kvartetten däremot i A dur.

ur en händelse på godset och nedskrivits genast efter med alla intrycken ännu omedelbara. Geijer

Geijers sista solosång.

hade även en ungdomsskara, som strax var färdig att uppföra verket. Om *Serenadens* tillblivelse veta vi intet. Sången är tryckt i tidskriften *Teater*

och Musik den 2 sept. 1876 (s. 18—23) och där sannolikt meddelad av J. A. Josephson. Originalmanuskriptet finnes i särskilt konvolut i Ham.-saml. med påteckningen: "Tillhör grevinnan Agnes Hamilton. f. Geijer".

Vad de stora formerna för solo. kör och instrument beträffa, rör sig Geijer där med mindre säkerhet än inom de större instrumentala formerna. Han ägde ej nog övning inom denna stil och tyckes ej heller någon gång ha tänkt på att trycka någon sådan komposition. Detta är så mycket märkligare, som de följande årtiondena efter Geijers död, 1850- och 60-talen, särskilt inom dilettanternas läger (Wennerberg. Gille, Ölander, P. U. Stenhammar m. fl.) skulle se just denna form höjd upp till huvudform inom vokalmusiken. Att Geijer stod fjärran för stilen, kan närmast bero på hans läggning åt det idylliska, där romansen passade bättre. Även hans mindre framträdande intresse för kyrkomusiken kan ha varit orsaken till, att han låtit denna, särskilt inom dåtidens kyrkomusik populära, form vara oförsökt. För den stora festkantatstilen kände han sig ej heller manad att skriva. och när han någon gång komponerade för festtillfällen vid universitetet, såsom vid promotioner, blev det i stället ett litet intimt stämningsstycke såsom den nyss omtalade manskörstrion *Avskedssång för fil. magistrarna den 17 juni 1836.* Ehuru Geijer som diktare ej undandragit sig uppdraget att skriva för festliga tillfällen. har han inom musiken fullständigt undvikit detta.

Ännu en form av festmusik av Geijer torde återstå att behandla, nämligen manskvartetterna. De äro odisputabelt i första hand brukade vid en fest. Märkligt nog synes denna användning ej ha varit

av Geijer själv anad, i det att knappast en enda gång en kvartett framgått för att tjäna som uttryck för ett högtidligt ögonblick. Endast en är direkt skriven för officiell uppvaktning, nämligen *På morgonen av Oscarsdagen* 1822. Ödet ville emellertid, att just denna manskvartett aldrig uppfördes vid det högtidliga tillfället, enär en insjuknande sångare gjorde framförandet omöjligt.

En annan manskvartett *Studentsång* ("Fädernesland, vars härliga minnen") torde knappast direkt ha tillkommit för den stora Gustaf-Adolfsfesten i Uppsala 1832, ehuru den så att säga fick sitt elddop då.[1]

1820-talets mest sjungna manskvartett av Geijer var "O, yngling", skriven som solosång men sannolikt av annan hand arrangerad för manskör. Med 30- och 40-talet vann Böttigers *Aftonbetraktelse* ("Stilla skuggor"), av Geijer skriven för trio, allt större popularitet och blev i ordets bästa mening stämningssång för festliga tillfällen. I manskörsättning (sannolikt ej av Geijer själv) vunno även *Riddar Toggenborg* och *Svanevits sång* ("Stilla, o stilla") tidigt berömmelse. Som vi sett äro båda ursprungligen komponerade för solosång med piano. Till de tidigare, ehuru ej så kända kvartetterna, hör även den i Geijer-Lindbladhäftet 1824 upptagna *Nya märkvärdigheter* ("I världen ses store män"). Till de populära, vilka först på 40-talet blevo beaktade, kunna framför allt räknas: *Marsch* ("För Gud och sanning") och *Vetenskaperna* ("Att älska Gud"). Slutligen vilja vi nämna en otryckt: *Hoppas! Tid!* (Ham.-saml. nr 43) och en nu nästan okänd

[1] Se härom G. Kallstenius, Blad ur Uppsalasångens historia, s. 57 ff.

Till mina vänner ("Vänskap, hav tack") upptagen i Josephson-Arlbergs "Hundra sånger för mansröster" (ms. i Ham.-s. nr 9[1] och daterad den 18 maj 1837).

Vi ha redan berört frågan om Geijers ställning till manskvartetten som folklig föreningsidé. I stort sett låg Geijer utanför hela rörelsen och deltog endast så mycket hans officiella ställning det föreskrev. Han tyckes ej heller ha inlagt i kompositionsformen som sådan någon särskild betydelse. Därtill äro de kvartetter han skrivit allt för fåtaliga. För oss, som sett, vilken väldig makt manskvartetten blivit inom den populära musiken, för oss, kan det ju synas egendomligt, att en Geijer, sin samtids måhända populäraste man i Sverige, ej fattat betydelsen och så i ord som gärning verkat för den. Vi må da betona, att manskvartetten i Sverige ej förrän med 40-talets skandinavism blev den stora kulturfaktorn. Men Geijers ställning till skandinavismen blev genom vidriga yttre omständigheter den tänkbarast kyliga — den gav honom de enda pereatrop han någonsin fick uppbära under hela sin långa lärotid vid det universitet, som med skäl kallat honom sin störste.

Överblicka vi Geijers hela vokala produktion, finna vi den ha sin styrka inom den korta stämningsbiten. När vi lämna denna och gå till hans duetter, trior, kvartetter, soli med kör, träffa vi visserligen sporadiskt förträffliga stycken, men även då endast inom det korta stämningsstycket. Det finnes inom

[1] G. Kallstenius nämner s. 59 att Grs orig.-ms. till "Fädernesland" finnes hos prof. T. Tullberg samt "torde vara det enda bevarade orig.-ms. till någon *kvartett* av Geijer". Som vi sett äro *två* andra kvartetter i orig.-ms. bevarade i Ham.-saml.

hela hans vokala produktion en påtaglig rädsla för de stora formerna, en tydlig ängslan och osäkerhet att ej rätt behärska stilen. Originalmanuskripten visa även en ständig korrigering, ja till och med omskrivning för mindre pretentiös form, så t. ex. från dubbelkör till enkelkör, från kör till solo, från duett till solo o. s. v. — allt tecken på en strävan från den stora till den lilla formen, från det i yttre mening pompösa och officiella till det enkla, innerliga och vardagliga, från stora världen till hemmets värld. Som vi sett stod detta i samklang med hela hans väsen. Till och med under hans stora representationstid, då kungliga personer stodo honom nära, omkring 1820, då kronprins Oscar hörde till hans lärjungar, och på 1840-talet, då de unga prinsarna njöto hans undervisning, var det hemmet, som satte sin prägel på musikutövningen — à quatre mainsstycket på Oscars tid, pianospelet med sång under prinsarnas tid.

Denna vokala produktion står i märklig motsats till hans instrumentala, där allt går inifrån och utåt, från de små formerna till de stora, från pianostycket till kammarmusiken, ja, det kan rentav ifrågasättas, om han ej just i verkan för flera instrument, känt sig mest hemma. Den påtagliga säkerhet, varmed han yttrar sig i recensioner om symfonier, visar även, att han fullt litat på sig själv just inom de stora formerna. Hade Uppsala ägt en god orkester på hans tid, och Nordblom förmått driva fram det stora musikliv, som Josephson sedan skapade, ja, vem vet, om ej Geijer hade slutat som orkesterkompositör med symfonier i Mozart- och Beethovenstil.

6.

Geijers instrumentala produktion.

Redan i vårt föregående kapitel betonade vi romantikens ståndpunkt rörande musiken som primärkonsten, vokalmusiken som sekundärkonsten. Skalden gick från musik till dikt, från ton till ord. Själva skapandet skedde så, att skalden fick sin idé såsom obestämd ingivelse i form av musik. Under själva formgivningen sänkte sig tonen ned och vann inkarnation i dikten. Ju mera denna dikt bar inspirationens hela friskhet, dess mera gav den en försmak av ton. Musiken var det himmelska, andliga, ordet det jordiska, materiella, i diktkonstverket. En sådan konståskådning kunde ej se sitt musikaliska ideal i en vokal tonkonst, där musiken var ordets tjänare. Den absoluta, av ordet oberoende, tonkonsten, som ägde kraft nog att tala utan ord, uttrycka det outsägliga, var tidens stora idol. Konstens dyrkan i dess högsta form var en hängiven tjänst av musikens genius.

Denna musikens höga ställning i konstens rike framhävdes av alla samtidens skalder, såväl i Tyskland som Sverige. Atterbom höll fast vid denna åskådning genom hela sin lyriska produktion, och sökte även i prosaform återge sin övertygelse om tonkonstens första rätt.

Geijer teoretiserade mindre om musikens förhållande till diktkonsten och syntes i sin diktning mera fri från musikalisk inspiration. Han var rent av

som diktare romantiska skolans främste förståndsmänniska. Som musiker av facket behövde han ej heller söka efter ord för att låta den poetiska idén få inkarnation. Atterbom måste låta sin inspiration först falla från himmeln till jorden, Geijer däremot blev i himmeln — lät musiken tala sitt eget språk.

Under hela Geijers studenttid i Uppsala var instrumentalmusiken den enda musikform han ansåg värd övning. Pianospel, kammarmusik, orkestermusik fyllde hans livsbehov, och vid njutandet av operamusiken var det den italienska skolan med dess rent musikaliska tongivning, som ensamt var föremål för hans beundran. Om musiken såsom melodi till en dikt talar han ej en enda gång före sin engelska resa. I sin kompositoriska produktion måste han således under denna tid helt följa de ideal, som föresvävat honom. Endast instrumentala verk tillkommo intill den tid, då götiska förbundet vann hans sinne.

Den musikaliska formgivningen blev närmast sonatformens, emedan denna var den enda brukliga att kläda de musikaliska tankarna. Man fattade det då ej som ett band att skriva inom en så sluten, begränsad konstform som sonaten. Tvärtom svärmade alla romantikerna för sonaten och dess orkestrala motsvarighet symfonien. Skalderna skrevo dikter i "sonatform", dramaturgerna dramer efter samma mönster, målarna målade symfonier, återgåvo musikens genius med girlander i "symfonistil". Man talade om arkitekturen som en "frusen" sonat, och skulptörerna grubblade över, huru man bäst skulle bildlikt kunna framställa en "sonat".

Alla dessa mystiska funderingar synas oss nu mycket egendomliga, men de ansågos för hundra

år sedan fullt naturliga och ingingo i det allmänna medvetandet.

Geijer reflekterade mindre häröver. Som musiker behövde han ej heller göra jämförelser mellan musik och diktkonst. Men inom tonkonsten måste han följa sin tidsålders uttryckssätt — skriva sonater. Inom hela sin första instrumentala produktion blev han bunden av sonaten.

Denna sonatform, vilken vi numera alltid tänka oss i stereotyp fyrsatsig gestalt av Allegro—Adagio—Menuett—Allegro, var emellertid på Geijers tid — sonatens klassiska tid under 1800-talets trenne första årtionden — betydligt mera skiftande. Såväl hos Mozart som Beethoven finna vi sonater i två, tre eller fyra satser, vilka ej följa schemat. Detta sammanhänger med alla instrumentala konstformers nära förbindelse med den fria improvisationen, en förbindelse, som då ansågs självskriven, men som nu ej alls uppfattas så, tvärtom tänkas numera sonat och fantasi som två varandra motsatta konstformer. Romantiken tänkte sig både ett musikaliskt och ett dikteriskt konstverk fullt färdigt först i framförandet — recitationen, deklamationen och improvisationen. Konstverket borde framgå färdigt i ett ögonblick, och vid själva framförandet av konstverket skulle man känna doften av den genuint skapande konstnären, som i berusningens ögonblick lät sitt verk framspringa fullt färdigt utan varje osäkert sökande. Färdigt var det dock endast, om det samtidigt var skapat i en bestämd konstform — för musiken således närmast och naturligast sonatformen.

Hos såväl Mozart som Beethoven äro fantasi och sonat två systerformer, vilka ömsesidigt hjälpa varandra. Så även hos Geijer. Fantasi och sonat följas

åt — ej därför, att Geijer ej förstod att skilja på dessa konstformer utan därför, att han fattade dem i full överensstämmelse med sin tids hela konståskådning.

Först längre fram under århundradet, då efterklassisismen med 1830-talet fastbundit och stereotyperat de gamla klassiska stilarterna, förnams den formella begränsningen som ett tryckande band, som man borde lösslita sig ifrån. Då blev sonaten det strängt bundna, fantasien däremot det fria, och från det förra flydde man till det senare. Sonaten råkade i misskredit, och de nya romantikerna ville ej veta av en doktrinär form bunden i teoriens tunga fjättrar. Man trodde sig ha funnit den nya formen i den symfoniska dikten.

Parallellt med denna utveckling gick en annan. Vid 1800-talets början var musiken det outsägliga, den obestämda aningen, känslan, som ej visste av mål och ej ville uttala en distinkt förnimmelse. Tiden strävade från det begränsade till det obegränsade, från det klara till det dunkla, från förståndet till känslan. Musikens styrka låg då i denna obestämdhet, dunkelhet, känsloomedelbarhet. Med tiden förändrades idealet. Man ville åter ha klarhet, bestämdhet, säkerhet, fasthet. Den gamla musiken blev då i hög grad obekväm. Vad den hade att säga, kunde ej klädas i ord, ej bindas under bestämda tankar, ej styras i en bestämd riktning. Man ville då "förbättra" tonkonsten genom att lägga en viss poetisk mening som grundval, en poetisk grundidé som bas, så att även denna konst kunde stå på egen mark, fast och säkert. Man uppfann på detta sätt det korta stämningsstycket med ett poetiskt namn. Mot den långa konstmässiga sonaten ställdes det korta karaktärsstycket.

Geijer följde denna utveckling så gott sig göra lät. Att helt uppgå i den nya formen, därtill kunde han ej förmå sig, men att helt och hållet gå förbi den, ville han ej heller. Den nya stilen fick endast en blygsam sidoplats i hans senare produktion, medan den gamla fortfarande hade sin givna plats i hans hjärta.

Geijers instrumentala produktion omfattar således först uteslutande sonater, för 2 händer, 4 händer, violin och piano, cello och piano, violin, cello och piano, 2 violiner, altviolin och cello med eller utan piano, sedan på 30- och 40-talen även karaktärsstycken, dock utan att nå fram till stämningsstycket med poetiskt namn.

Helt säkert är endast en mycket ringa del av Geijers instrumentala verk bevarad till vår tid. Framsprungna ur det fria fantiserandet vid piano ha de flesta stannat i första stadiet: den i ögonblicket födda och döda improvisationen. Andra återigen ha nedskrivits men sedan förstörts, enär de ej ansetts värdiga att bevaras åt eftervärlden. Slutligen ha några tillkommit som dedicationsstycken, vilka överlämnats som gåva åt viss person. Mottagaren har emellertid ej alltid med pietet vårdat gåvan. På så sätt är det endast tillfället, som gjort, att vi äga något i behåll.

Av sin stora, egentliga produktion, sonaterna för ett eller flera instrument, har Geijer ej ansett mer än en fyrhändig sonat värd att tryckas. Av de korta karaktärsstyckena har han själv endast tryckt en avslutningsbit till sångsamlingen 1824 samt ett häfte aftonstycken på 1840-talet.

Tack vare dottern Agnes' omtanke och hängivenhet för faderns musik äro vi dock i stånd att få

en klar och tydlig överblick av hans produktion inom den instrumentala gruppen.

Vi begynna härvid med de i sonatform skrivna verken. Vi möta här först hans två i England skrivna verk för piano två händer. Att han ej där är nybörjare inom konstformen, märker man genast. Vi veta även, att han redan 1801 försökt sig med en pianosonat [1]. Även sedan torde han ha komponerat åtskilligt i samma stil. Då han därför i England äntligen i Sidmouth fick ro och kunde samla alla sina intryck, blev resultatet ej en utan två sonater, skrivna omedelbart efter varandra. På den ena, sannolikt först komponerade står: "Tvenne sonater för pianoforte av Gust. Geijer Tillegnade hans vördade vänner Christina von Hofsten och Bengt Gustaf von Rappolt." Denna titel har emellertid kort efter blivit förändrad, så att 'tvenne' överstrukits, så att titeln blivit "Sonat ... tillägnad ..." Överst på sidan har sedan tillkommit "No 2". Den andra bär titeln: "Fantasi för Forte piano. Tillegnad Anna Lisa Lilljebjörn av E. Gust. Geijer. Skriven i Devônshire i England i maj år 1809." Sista årtalet är överstruket och ersatt med '1810'.

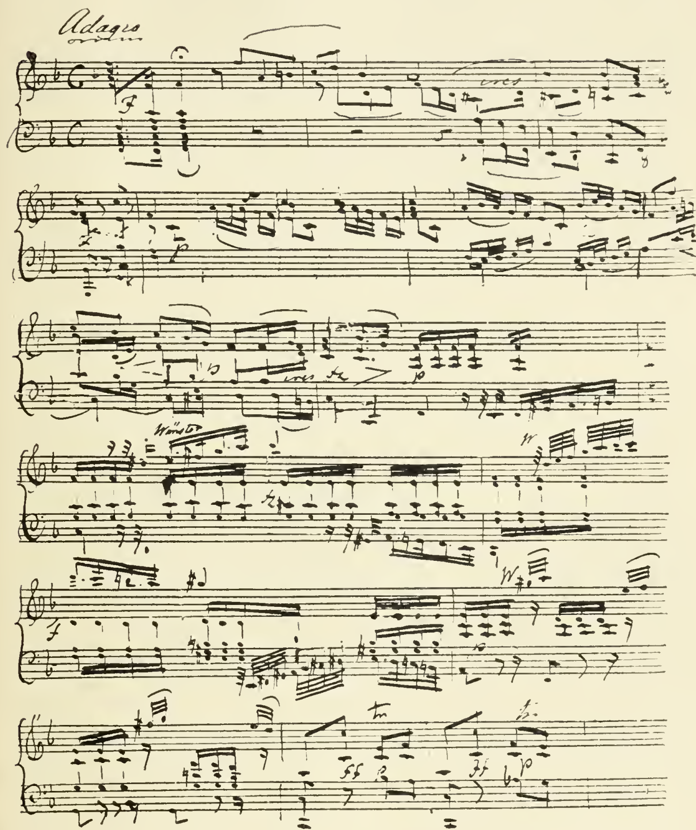
Studera vi den första 'sonaten', finna vi den hållen i ren Mozartstil. Första satsen Allegro assai, g moll, begynner med temat unisont, övergår sedan till ackordgångar för att ånyo forte ansätta huvudtemat unisont i båda händerna. Liksom hos Mozart bildas ständigt små mottema, vilka utspinnas och figureras. Geijer visar i figurationen en särskild förkärlek för triolen. Sångtemat är kort och uppträder (efter en generalpaus) först regelrätt i B dur.

[1] Se sid. 12, 15 här.

Genomföringen är otvungen och rikt utspunnen. Återgången till första temat sker även med en generalpaus. Andra temat kommer sedan i G dur och satsen slutar med en lång coda. Allt är således fullständigt efter "reglerna". Trots denna påtagliga strävan att följa gällande föreskrifter är stycket enhetligt och lättflytande. Idéerna strömma villigt fram, och tomma intetsägande mellansatser undgås härigenom. Bristen på all kontrapunktik gör visserligen satsen här och där litet tunn, men detta torde ej för samtiden ha spelat så stor roll. Intet grubblande eller svärmande förnimmes. Trots molltonarten är stämningen genomgående ljus och klar. Den långa tid, som förflutit sedan han var på Odenstad, tycks ej ha åstadkommit någon "Liebesweh" hos fästmannen, åtminstone blev den ej skönjbar i musiken. Andra satsen, Andante, är ännu mindre grubblande, snarare energiskt kraftfull hållen (G dur). Temat upplöses snart i 32-delar, vilka övergå i triolfigurer, vilka till sist hamna i ett "Minore" med nytt tema. Sedan Majoresatsen återtagits, blir figurationen än mera rik, så att 64-delsnotvärdena måste tillgripas. Menuettosats saknas, och sista satsen är en rondoartad Capriccio (i G dur) $^{4}/_{4}$, vilken mitt i har en reminiscens av Andantesatsen. I denna Capriccio förmärkes en del tendenser till imitation i Bachstil, och om än polyfonien är tämligen tam, är strävan ut ur den kristallklara, men något lättfattliga, homofonien påtaglig.

Som helhet verkar sonaten ovanligt ursprunglig — äkta Geijersk — något skälmaktigt upprymd utan allt grubblande, en äkta engelsk vårstämning, sådan en vår kan kännas, när en lång vinters tunga dimma med ens flyktat, luften blivit ren och klar, och blomsterdoft möter en, vart man går.

'Fantasien' visar liknande anda. Den motsvarar närmast en sonats första sats men utan repetition.



Första sidan av E. G. Geijers Fantasi, tillegnad Anna Lisa Lilljebjörn 1810, komp. i Sidmouth.

Den hos Geijer vanliga förkärleken för tema med variationer framträder även. Eljest finnas: Introduktionssats Adagio (F dur) och Allegrosats (f moll). Efter huvudtema i f moll följer sångtema i Ass dur,

genomföring, repetition och sångtemat i F dur med coda som avslutning. Då man ser fioriturverket, kan man förstå, att den för dåtidens fingrar måste ha varit "mycket svår", något som Geijer betonar i sina brev. Mozartstilen är även här den förhärskande, möjligen tillsatt med en liten bråkdel Clementistil i de passageartade satserna. Liksom i sonaten markeras motivens insats och de olika avsnitten väl starkt. Satsen blir på så sätt nästan skolmässig med sina pauser, forteinsatser, tonartsmodulationer m. m. Det märkes en studerandes hela fröjd över att visa, att han verkligen "kan någonting". Fantasien har det "pedagogiska" draget mera utpräglat än sonaten, ehuru ej denna heller kan slå sig rätt fri från skoltvånget.

Ungefär tio år efter dessa två Sidmouthstycken träffa vi åter två pianosonater, denna gång för 4 händer: den ena tillägnad kronprinsen Oscar 1819, den andra fru Geijerstam. Båda äro således koncipierade i det närmaste samtidigt. Geijer hade under dessa år fått erfara en del av den nya musiken och stod ej så uteslutande fast vid Mozartstilen. Även hade han från den unge, glade studeranden utvecklat sig till man. Båda sonaterna visa en mera dämpad sinnesstämning. Den fyrhändiga sättningen låter även det harmoniska underlaget och det polyfona spelet bli rikare och fylligare.

Kronprinsens sonat börjar med Allegro con spirito (Ess dur). Temat insättes kraftigt och pompöst. En riklig användning av syncopen ger en försmak av Beethoven. Likaså visa flera rytmiska figurer hän på en viss förtrogenhet med Wienermästarens tidigare verk. Ännu mera tydlig blir denna patetiska stil à la Beethoven i genomföringen. Kontra-

punktiken, som nästan alldeles saknades i de båda engelska verken, är här betydligt rikare, och den polyfona stämvävnaden är på flera ställen ovanligt verkningsfull. Triolfiguren tittar ständigt fram liksom i Englandsonaterna. I övrigt är temabehandlingen den vanliga med grundtema i huvudtonarten (Ess dur) och sångtema i dominanten (B dur). Andantesatsen i $^6/_8$ takt (C dur) är hållen mild och stilla med en viss vemodig grundton. Den andas mera Mozarts trygga lugn. Menuettosatsen saknas. Sista rondosatsen i "Presto Scherzando" (f moll) är åter i den gamla, ljusa, klara, lekfulla stilen, som vi känna sedan Englandstyckena. Geijer tycks själv ha känt, att han gått tillbaka till ungdomsminnen, i det att han över ett tema (i A dur) satt "à la Haydn". Detta skulle även kunna sättas som motto över hela rondot, fastän den framstormande mera passionerade stilen visar en senare tids skaplynne.

Geijerstamsonaten fick hedern att bli tryckt och synes således ha tilltalat kompositören själv. Vi ha redan[1] citerat några brev, som omnämna, hur förtjust Geijer var att få "se sig tryckt". Själva Romberg borde få ett exemplar och alla vännerna naturligtvis också.

Stilen är här mera i Mozarts anda och förråder knappast några Beethovenintryck. Första satsen, Allegro non tanto (f moll) är kort och låter sångtemat (Ass dur) inträda tämligen omedelbart efter huvudtemat. Det blir även detta sångtema, som bildar den konstruktiva satsen. Genomföringen begynner även med klangar ur sångtemat, och först längre fram inträder huvudtemat (i h moll). Som så ofta hos Geijer markeras detta med en paus (halvtakt).

[1] Sid. 90.

Sångtemat, förvandlat till molltema (f moll), inträder sedan endast reminiscensartat. I stället får huvudtemat tala så mycket mera obehindrat ända till slut. Andante sostenuto (F dur) andas Geijers hela fridfulla klarhet utan varje grubbel. Figurationen är av Mozarts skaplynne liksom första satsen. Menuettosatsen saknas även i denna sonat, och från Andantets frid komma vi omedelbart till rondosatsens Presto (f moll) med dess snabbt framstormande trioler. Stilen närmar sig här mera Beethoven, i det att större patetisk stegring förekommer. I övrigt har den en god struktur och bildar en ypperlig avslutning å sonaten, som eljest är hållen väl saktmodig.

Sannolikt har Geijer skrivit flera sonater för 4 händer, enär han vid 20-talets början med mycket intresse ägnade sig åt denna form. Han synes dock ej ha velat bevara mer än dessa två, och fr. o. m. 20-talets mitt är han helt vunnen för kammarmusiken, vilken sedan lägger beslag på en stor del av hans musikaliska intresse.

Redan under studietiden i Uppsala hade han odlat kammarmusiken, och efter sin engelska resa stod svärfadern Knut Lilljebjörn vid hans sida på Odenstad, då det gällde duetter för cello och piano. Hans brev talar även om, att han komponerat musik för dessa två instrument, ehuru intet härav blivit bevarat. Endast en cellosonat från Geijers senare år finnes kvar. På titelbladet står "Sonatina för Piano-Forte och Violoncell. Min Svärfar Knut Lilljebjörns minne tillägnad av E. G. Geijer".

Den diminutiva formen sonatin i st. f. sonat får sin förklaring däri, att första allegrosatsen saknas. Andantesatsen (F dur) är i gengäld hållen rent figu-

rativ med ett konstruktivt tema, som lämpar sig för verkningsfull genomföring. Menuetten (a moll) är hållen i en ypperlig Haydnstil. Trion (A dur) bibehåller karaktären synnerligen väl. Sista satsen, Allegro con spirito (a moll med mellanparti i A dur) liknar Geijerstamsonatens med sina raska triolfigurer och sin goda struktur. I stället för den vanliga rondoformen använder Geijer här ouvertureformen med huvudtema (a moll) och sångtema (C dur), genomföring och återupptagande av huvudtema och sångtema (A dur) samt Coda. Sonaten i sin helhet visar inga särskilt framträdande särdrag utan följer samma schema som de förut nämnda med en ljus, glad syn på livet utan varje grubbel. Samspelet mellan cellon och pianot är genomgående lyckligt träffat, på samma gång tekniken visar en noggrann förtrogenhet med instrumentets resurser.

För violin och piano har Geijer skrivit ej mindre än fyra sonater. Den första av 1819 är endast i tvenne satser: Allegro (g moll) och Andante con variationi (sista [var. VI] i Allegro). Den första är fullständig, med huvudtema och sångtema (B dur), repetition och genomföring. Geijer har ej tänkt sig denna sonat såsom avslutad, enär han på pianostämman har antecknat i slutet: "Allegretto en annan gång". Nederst på sista sidan står: "Frösvidal den 20 juni 1819 E. G. Gr". Den har sålunda kommit till för fru Geijerstams skull och spelats hos henne.

Den andra violinsonaten, sannolikt från 20-talets slut, bär titeln: "Sonate för Pianoforte med Violin. Min vän Adolf Lindblad tillegnad af E. G. Geijer". Första satsen, Allegro con spirito (d moll) börjar unisont med ett energiskt tema. Sångtemat (F dur) insättes på äkta Geijerskt manér efter en general-

paus. Hela satsen är vida mera nervfull än de flesta andra, vilka förut omtalats, och äger mera djupt allvar än vad Geijer eljest brukar nedlägga i sina instrumentala saker. Särskilt sångtemat visar ett dystert grubblande drag. Genomföringen betonar ytterligare allvaret, på samma gång den skarpt rytmiska hållningen ger det hela en beslutsam, energisk karaktär. Andra satsen, Andante Pastorale (D dur med Minore), är fridfullt lugn men knappast gladare i stämningen. Är Beethovenstilen den avgjort förhärskande i dessa två satser, blir sista satsen, Rondo moderato assai, så mycket mera Haydnartad. Den saknar fullständigt Geijers eljest så verkningsfulla brio i sista satsen och verkar matt i jämförelse med de två föregående storstilade ädelhet. En kort Minoresats återför oss visserligen i den allvarliga grundstämningen, men utan att denna helt kan bli bestående. Som helhet är sonaten dock en av Geijers bästa och visar en ovanligt modern struktur i förhållande till de andra.

En av Geijers utförligaste stycken för kammarmusik är violinsonaten i F dur, sannolikt från 30-talets sista år. Även den har ett kraftigt, kärnfullt skaplynne, ehuru den ej är så dyster som Lindbladsonaten. Sångtemat (C dur) med dess enkla melodi för oss in i den gamla goda tiden. Genomföringen börjar med en kontrapunktiskt sats, som verkar synnerligen frisk, så mycket mera, som man ej ofta träffar sådana hos Geijer. Redan huvudtemats hela läggning inbjöd till sådan behandling, och Geijer söker även i genomföringen gestalta sitt tema så intressant som möjligt. Sonatens hela breda anläggning gör en omväxlingslik motivgestaltning särskilt nödvändig. Som helhet lyckas Geijer även förträffligt där-

med. Andra satsen, Serenata (B dur), använder med fördel kontrapunktiken (särskilt i ett Minore). Tredje, Scherzo Vivace (c moll), är ovanligt modern och saknar varje Menuettokaraktär. Beethovenstudierna ha tydligen haft en god verkan. I rondosatsen, Presto (g moll), är Geijer helt sig själv med de gamla välkända triolfigurerna, den framstormande, häftiga livligheten, dock med tillsats av Beethovens hela patos. Redan denna sats vore nog för att visa, att Geijer ej är en osäkert trevande dilettant på kammarmusikens område. Tvärtom får man bland de samtida svenska kompositörerna söka efter någon med liknande rutin och säkerhet i behandlingen. Lindblad kommer i sina bästa saker upp till honom, och Franz Berwald är den ende, som överträffar honom i stilens pregnans.

Hela sonaten står jämte den föregående, d moll, på högsta planet. Under det d-mollssonaten mera framhäver allvaret och djupet, visar F-durssonaten mera kraften och säkerheten i behandlingssätt.

En liten sonatin i två satser, tillägnad dottern, tillhör 40-talets första år. Första satsen är ett Andante (Ass dur) med fyra variationer. Slutsatsen i rondostil, Allegro moderato assai (Ess dur) är mera utförligt hållen i en verkningsfull temabehandling, dock utan att höja sig upp till den rätta stämningen.

Med 20-talet erhöll Geijer, som vi sett, i Jonas Falkenholm en god vän, som i allt delade hans stora kärlek till kammarmusiken. Som tack för alla de angenäma stunder denne skänkte, tillägnade Geijer honom sin pianotrio av 1827. Trion hör till de bättre av Geijers instrumentala verk. Själva konversationen mellan de tre instrumenten (violin, viola,

pf.) är ypperligt träffad och temabehandlingen särskilt i första satsen av mycket god art. Någon djupare stämning förmärkes dock ej, och det hela hålles på en viss jämn plan, en viss medellinje utan svängningar upp eller ned därifrån — ett karaktärsdrag genomgående Geijerskt. Satserna äro fyra: Allegro mod. assai (Ass dur) — Andante sostenuto con moto (C dur) — Scherzo Allegro molto (a moll) — Tempo di Minuetto (f moll med Majore) jämte trio och slutcoda. Falkenholms förkärlek för Mozart och Haydn har måhända givit sonaten dess särskilda karaktär, ehuru Geijer strävar bort därifrån till Beethovens mera nervfulla stil.

Geijers pianokvartett är den enda av Geijers kammarmusik, som blivit tryckt, och har därför fått för eftervärlden bli exemplet på Geijers instrumentala tonsats. Den fyller det ansvarsfulla uppdraget tämligen gott, i det den ger oss alla de särdrag, som utmärka den Geijerska stilen. Solid och klar i formen är den liksom alla de andra, men därjämte mycket intressant i temabehandlingen. Första satsen (c moll) begynner med en introduction piano solo, varefter violinen insätter med huvudtemat. Alla instrumenten börja sedan konversationen. En liten mellansats i E dur "con espressione" med melodien förd av violoncellen modulerande till Dess dur bildar en ypperlig motsats till den eljest rörliga satsen. Andantet i C dur andas den Geijerska stilla friden och torde höra till de bästa sådana av Geijers hand. Menuetton (c moll) är även av god verkan med en glansfull trio i E dur. Märkligt nog använder Geijer en särskild trio II efter menuettons da capo. Denna är mera hållen som ett rytmiskt markant avslutningsmotiv. Slutallegrot har Geijer gestaltat ej som eljest

i rondoform med ett genomgående huvudmotiv och bimotiv däremellan utan efter första satsens mönster

Första sidan av pianotrion, tillägnad J. Falkenholm. febr. 1827.

med huvudtema och sångtema, repetition och genomföring (se denna form även hos cellosonaten). Denna återupprepning är ej till fördel, enär stycket därigenom får något för tungt och genomarbetat, så

mycket mera som rondoformen med dess genomskinliga tema särskilt passade Geijerska kynnet.

Pianokvintetten av 1823 är hållen i ren Mozartstil. Första satsen, Allegro moderato (f moll) begynner med en fyrstämmig catabel sats i stråkarna, och pianot insätter först i 7:de takten. Trots det större antalet instrument är satsen tämligen homofont hållen och visar ej den rika tematiska omväxling som så sympatiskt framträdde i F-durviolinsonaten. Andra satsen, Larghetto (F dur) låter pianot solo få de 8 första takterna. Strukturen är den vanliga: sångbart tema, vilket efter hand figureras. Menuetton med trio är ypperlig i sin roccocostil à la Haydn och visar hän på Geijers stora förtrogenhet med denna konstart. Sista satsen, Presto (f moll), har det Geijerska draget med det raska tempot, men får ändå ej det framstormande, lidelsefulla draget, som så många andra verk av Geijer i samma stil.

De båda stråkkvartetterna äro kort hållna. Den första i F dur har endast en sats (Allegro) med sångtema i Ass dur. De första takterna erinra om början av Beethovens F-durskvartett op. 59 med dess diatoniskt uppstigande tema och dess ackompagnerande åttondelar. I övrigt är Beethovenstilen föga framträdande. Sannolikt är kvartetten ursprungligen tänkt flersatsig, ehuru Geijer ej fullföljt det väl begynta verket.

Den andra stråkkvartetten har alla fyra satserna med en regelrätt behandling: Allegro mod. assai (B dur med sångtema i F dur) — Molto vivace i Menuettokaraktär (F dur med Minore) — Andante quasi Allegretto con espressione (Ess dur) — Finale Vivace (c moll). Avgjort bäst är sista satsen med

de livliga Geijerska triolfigurerna och Majore-slutet av Menuettokaraktär.

En överblick över alla dessa 14 i sonatstil skrivna verk ger vid handen, att Geijer rent tekniskt sett behärskade formen på ett mästerligt sätt. I uppfinningen av goda konstruktiva tema, vilka kunde lämpa sig för bearbetning och utveckling, var han fullt klassiker. Även genomföreningen lyckades honom nästan alltid väl, och döda punkter förmärkas nästan aldrig. Man får alltid intrycket av en naturlig och lätt skapareförmåga, som aldrig behöver söka efter uttryck. Stilens enhetlighet visar även, att varje sonat skapats i ett enda andetag. Om ej alla satserna på så sätt sprungit fram på en gång, har sonaten ej heller blivit avslutad, i det att Geijer aldrig återupptagit sådana halvavslutade verk.

Allt detta visar angående tillblivelsesättet för de instrumentala verken detsamma, som vi redan framhäft rörande de vokala: konceptionens lätthet, distinkthet och klarhet från början, den intuitiva styrkan och konstruktiva säkerheten — allt drag av genomgående Mozarts skaplynne. Det Apollinska skapandet med dess formrenhet och kristallklarhet samt lätthet i idéens tillblivelse var hos Geijer liksom hos Mozart det genomgående draget. Däremot saknade Geijer den dionysiska skaparyran med dess smärtfulla kamp vid idéens vardande, dess våldsamma arbete att nå klarhet, dess brottning för att vinna materiell gestaltning, men tillika dess segerkraft och mäktigt lidelsefulla patos. När Geijer därför upptager Beethovenstilen, sker det endast genom små yttre vändningar och tonfigurer, i rent manérartade tonfraser, vilka ej beröra grundkaraktären.

Vi ha redan betonat Geijers styrka i finalen med

dess framstormande tempo, käcka ungdomliga liv och livfulla rytmer. I gengäld blir han mera skolmässig i första satsen. Det ser även ut, som om han där känt sin svaghet, i det att de två sonatinerna sakna just denna första sats. Av mellansatserna är menuetton alltid typisk med ett äkta Haydngemyt. Det synes, som om Geijers kärlek till dansen här varit honom till god hjälp. Även Scherzokaraktären behärskar han väl.

Må vi så till sist yttra något om svagheterna. Vi ha redan påpekat ett gemensamt drag för alla Geijers musikverk: dess bristande lidelsefullhet. Den allt förtärande kärleken med dess vilda oro och måttlöshet — dess "Zum Himmel hoch jauchzend — zum Tode betrübt" — var ej Geijers sak. I stället hade han innerligheten, hjärtligheten, barnagodheten, tillsatt med en viss lust att moralisera och även docera. Detta drag framträder minst i de instrumentala verken, och ju större formen blev, dess påtagligare märkas även dessa särdrag. Om Geijer således fått ägna sig helt åt musiken, hade han säkert nått mycket långt i musikalisk formgivning och tonskönhet, blivit en svenska musikens Mozart, men ej en Beethoven, som fört oss fram till oanade vidder och nya osökta vägar, där de kommande släktena haft att treva sig fram mot allt högre mål.

Geijer kom aldrig att äga den stora rutinen och kunde därför ej bli vår Mozart — så många förutsättningar han än hade därför. Han blev i stället autodidakten, som visserligen studerat mycket, prövat mycket, hört mycket, men som aldrig fått den systematiska skolningens långsamma, planmässiga övning. Den kontrapunktiska behandlingen blev för honom blott små ansatser utan utveckling, och han

flydde därför hastigt från denna form till den mera säkra homofona, där figureringen erbjöd enklare och lättvunnare verkningar. 'Tema med variationer' blev den säkra hamnen, där den musikaliska farkosten kunde få vila ut.[1]

För en skaldenatur som Geijers, poet och musiker i en person, borde givetvis karaktärsstycket, där en poetisk tanke skulle återgivas i toner utan ord, lämna ett vidsträckt fält till bearbetning, så mycket mera som någon direkt musikalisk "lärdom" ej där behövde nedläggas. Emellertid finna vi ej denna form i nämnvärd grad föremål för hans intresse. Orsaken härtill är lätt att finna. Under hela Geijers ungdom var detta stycke okänt, och under hans mannaålder förekom det så litet, att det för en Geijer, vars hela musikaliska tankesfär utgjorde sonat och kammarmusik, ej kunde utgöra någon särskild lockelse. Vi träffa därför ej det korta stämningsstycket förrän på 40-talet, då han genom beröringen med de tyska romantikerna fick intresse för stilarten. Dock blev det även då endast den Mendelssohnska formen "Sång utan ord", ej Schumanns poetiska karaktärsstycke.

Det första pianostycket utanför sonatformen är ett *Divertimento I* i Geijer-Lindbladska sånghäftet 1824. Den romerska siffran tycks tyda på, att han tänkt skriva flera sådana. Karaktären är mitt emellan etyd och 'Sång utan ord' med en genomgående ackompagnementsfigur och två melodier därtill, en

[1] Formen "tema med variationer" för sig utan samband med sonaten, vilken vid 1800-talets början var högeligen omtyckt, förekommer hos Geijer endast en gång och då ej slutförd. Ett "Andantino" i Ass dur (Ham.-saml. s. 54) från hans senare år har 2 variationer och början till en tredje.

sångmelodi i överstämman, och en sekunderande understämma. Det långt utspunna stycket (9 trycksidor) med sitt ständigt på samma toner kvarliggande ackompagnement verkar litet håltomt och enformigt, om än melodien ej saknar sin charme.

Som etyd har Geijer själv tänkt sig stycket "Exercise för pianoforte till M:lle Stina Geijer" (Ham.-saml. s. 55). Även här står formen nära karaktärsstycket.

Ett gott exempel på den fria fantasien, sådan den odlades på Geijers tid, är *Midnattsfantasien* av aug. 1833 (Ham.-saml. s. 50). Här förekomma flera harmoniska vändningar, vilka överraska hos en klassiker som Geijer; så t. ex. övergången från f moll till F dur i sjätte och sjunde takten (se vidstående illustration); likaså överstigande kvinten till rena kvinten (e till ess) i nionde och tionde takten. Även är den polyfona satsen ovanligt gedigen. Som helhet förtjänade stycket att publiceras såsom gott prov på Geijers instrumentala kompositionsstil i dess mest solida skick.

Ett litet *Scherzo* tillägnat prof. Törneros 8 nov. 1838 (Ham.-saml. 51) hör däremot till de små obetydligheterna (g moll med Majore) nedkastade i hastigheten utan tanke på ett offentliggörande.

Karaktärsstycket kommer Geijer närmast i sina tryckta pianostycken från 40-talet, tillägnade dottern. Betecknande nog har han ej mindre än fem gånger ändrat titeln på dem. På första manuskriptet står "Contemplazioni". Denna benämning har överstrukits och ersatts med "Sei sospiri", vilken titel likaledes överstrukits. Ännu en tredje, ej ändrad, överskrift å manuskriptet är "Småstycken". Det första trycket har *Sex Capriser* och det andra *Aftonstunder.* Någon direkt titel har ingen av de fem instrumentala

styckena: Agitato — Moderato con anima — Allegretto — Moderato assai e cantando — Alla breve con expressione. Stilarten är närmast den samma som i Schuberts "Moment musical". Det romantiska stämningsstycket i all dess glans och fägring träffa



Första sidan av Geijers "Midnattsfantasi", Aug. 1833.

vi först i sista numret "Alla breve". Avståndet mellan Sidmouthsonaterna och denna komposition är mycket långt. Från klassiker hade Geijer under de 30 år, som ligga emellan dessa två kompositioner, helt övergått till romantiker. Det ligger nästan en stänk av Schumann över stycket. En drömmande vekhet, eljest så sällsynt i Geijers tonsättningar, är kompositionens grundkaraktär.

Tvenne tillfällighetskompositioner från 40-talets

mitt ha betecknande nog den Mendelssohnska benämningen 'Sång utan ord'. Den ena bär titeln:

Första sidan av 'Sång utan ord' av Geijer, den 10 febr. 1845.

Sång utan ord. Tacksägelse till Agnes 12 mars 1841 (Ham.-saml. 52). Den andra *Sång utan ord. Bön om förlåtelse. Till Agnes af pappa den 10 febr. 1845* (53).

Som exempel å stilen vidfogas här första sidan av den senare kompositionen.

Det kan förvåna, att man hos Geijer ej finner en enda dans, en konstform, vilken då stod mycket högt i gunst. Geijer var, som vi sett, mycket förtjust i dans och behandlade menuetten i sina sonater på ett ypperligt sätt. Ett litet försök i valsstil finnes visserligen i Hamiltonsamlingen (nr 47), men detta är för obetydligt och skizzartat att få gälla som prov på Geijers förmåga.

Geijers ställning som musikalisk romantiker är närmast övergångstidens med de klassiska formerna ännu dominerande, under vilken en annan mera poetisk stil arbetade sig fram, en stil som på 30- och 40-talet skulle komma att upptaga kampen med den gamla konstarten. Geijer var då för gammal att deltaga i den striden, och hans kompositioner i den nya stilarten blevo därför blott små försök utan något konsekvent fullföljande av en viss väg.

Det är i detta fall intressant att göra jämförelser mellan Geijer och en fullblodsromantiker som S. L. Almquist. Båda voro diktarmusiker, vilka förstodo att nedskriva sina tankar såväl i ord som toner. För Almquist var den poetiska tanken i musiken allt. Det lilla enstaka karaktärsstycket blev honom ej alltid nog, utan han kombinerade flera till en cyklisk form, som ibland fick nästan helt och hållet den symfoniska diktens gestalt. Även finnes, liksom hos den symfoniska diktens förste mästare H. Berlioz, en vacklan mellan sonat och symfonisk dikt. Vi vilja taga ett exempel från hans *En midsommardag på Drottningholm* för pianosolo. Inledningsstycket, *Introduction*, bär följande förklarande text: "Drottning Sofia Magdalena med en del av hofvet besöker

sitt trädgårdsmästarfolk vid parken och deltar i dagens fest". Andra stycket *Menuetto* har texten: "Drottningen öppnar dansen med några av hofvet". Tredje stycket *Allegro,* har titeln: *Folkets dans.* Sedan följer: *Menuetto;* "Hoffolkets dans faller ånyo in". Slutstycket har ingen text alls utan heter helt enkelt *Finale* (Allegro). Själva stilarten hos Almquist är ej klassikernas utan Bachs och Händels, och även menuetten hålles i denna anda, varigenom den bestämt skiljer sig från Geijers. Almquist älskar polyfonien och gör ständiga fugaansatser i sina pianostycken. Även imitationen, helt och hållet i Bachs anda, återkommer överallt. Liksom för Tieck är Bach hans ideal av en romantisk kompositör. Denna Bachstil kombineras sedan med den poetiska idéen. Den tvåstämmiga satsen blir en dialog mellan tvenne personer. Ett gott exempel är hans *Två älskandes möte* med texten: "Lucinde och Almon träffas efter döden i Murnidernas helga skog". Stycket bär sedan titeln *Dialog* och tempobeteckningen är: *Andante Meditativo.* Stilen är helt och hållet Bachs.

Almquists pianostycken ingå i hans noveller och bilda således musikaliska förklaringar till ett givet poetiskt innehåll. De återge ett förut bestämt stämningsmoment.

Vi veta redan, att dessa noveller lästes med förtjusning i Lindblads hem och att Geijer i början ställde sig mycket sympatisk mot dem ej minst för musikens skull. Efter hand stöttes han dock tillbaka av dem och uttalade sig skarpt emot stilen. Detta gällde huvudsakligen poesien. Om musiken yttrade han sig ej. Det nya i detta musikaliska stämningsinnehåll kunde han dock ej gå förbi. Han måste, mer eller mindre mot sin vilja, taga

en fast ståndpunkt. Vi veta av hans egna kompositioner från 30- och 40-talen, att resultatet blev ett direkt avståndstagande från den deciderade beskrivande musiken. Lindblad var själv i början gripen av Almquists instrumentala tondiktning och förklarade sig helt för den. Dock tvangs även han att stanna på halva vägen. Hade ungdomstidens musikintryck hos Geijer hetat Haydn och Mozart, hette de hos Lindblad Beethoven och Mendelssohn. Vägen fram till Almquist blev för båda allt för lång.

De tre namnen Geijer — Lindblad — Almquist innesluta den svenska romantikens trenne utvecklingsskeden: förromantik — högromantik — nyromantik. Geijers "avfall" från den gamla skolan till den nya sträckte sig ej till musiken. Där förblev han klassikern, men den milda hänsyn, den rena strävan efter förståelse av allt det nya, som utmärkte de sista tio åren, sträckte sig även till tonkonsten. Det avslutade stycket i *Aftonstunder* ger oss en aning om, vad Geijer ändå lärt av de unga, och Geijers sista instrumentala kompositioner bli härigenom en aningsfull syftning framåt mot vad en gång komma skulle.

FÖRTECKNING ÖVER GEIJERS KOMPOSITIONER.

Förkortningar: Ms = Handskrift (autograf, där intet annat angives). — H. = Hamiltonsamlingen, Uppsala. — Tr. = första tryckta upplagan; romersk siffra anger bandet å de på 30- och 40-talet utgivna häftena; arabisk siffra sångens nummer i bandet. — Ldq = nyupplagan å Abr. Lundquists' förlag (med band och nummerbeteckning).

I. VOKALKOMPOSITIONER.

Avskedet: Flaggan viftar. $^3/_4$ A dur. Solosång. — Ms: H 38. — Tr: VIII, 7. — Ldq II, 48.

Avsked med eko: Farväl, glöm ej. $^6/_8$ E dur. Bl. kör utan ack. — Tr: II, 8.

Avskedssång för fil. mag. 17 juni 1836: Brödraförbund, hon nalkas. $^3/_4$ Ess dur. Trio (2 t+b). — Ms: H 8 a, b. Ej i tryck.

Aftonbetraktelse: Stilla skuggor. $^4/_4$ Ess dur. Urspr. trio, sedan manskör. — Tr. i Od. o. Lundag. II: Gille, Nio sgr m. fl.

Aftonen: Alla mödans barn. $^4/_4$ Ass dur. Trio (2 s+a). — Ms: H 31 a, b. — Tr: VIII, 7. — Ldq II, 61.

Aftonklockan: Klocka ring. $^4/_4$ f moll. Solosång. — Tr: VI, 1. — Ldq I, 20.

Aftonkänsla: Fly ej, du hjärtats. $^6/_8$ Ess dur. Bl. kör utan ack. — Ms: H 57. — Tr: II, 9.

Afton pa sjön: Hör klockan klingar. $^3/_8$ B dur. Duo m. p. (s+a). — Ms: H 19. — Tr: VII, 5. — Ldq II, 30.

Agnes visa, se *Den enfaldiga visan.*

Anderöst: Om sent. $^3/_4$ G dur. Solosång. — Tr: Poet. Kal. 1813 samt IV, 6. — Ldq II, 35.

Anna: Ack, vintren ej. $^{6}/_{8}$ F dur. Duo m. p. (s+a). — Ms: H 11 (dat. $^{9}/_{12}$ 1838). — Tr: V, 8. — Ldq III, 56.

Arbetarens visa: Nog kan jag ock. $^{4}/_{4}$ B dur. Solosång. — Ms: H 34 a, b (dat. $^{16}/_{5}$ 1845); Musikh. Mus. — Tr: IX, 2. — Ldq II, 47.

Barndomsminnen: Ljuva minnen. $^{3}/_{4}$ F dur. Solosång. — Tr: III, 1. — Ldq II, 34.

Begravningsmusik: En segrande ande. $^{6}/_{8}$ d moll. Bl. kör (2 s+t+2 b) m. org. — Ms: H 39. — Ej i tr. — Geijers begravningsmusik [av A. F. Lindblad] se sid. 176 här.

Bilden: Tjusande bild. $^{3}/_{4}$ G dur. Solosång. — Tr: I, 7. — Ldq I, 2.

Blomsterplockerskan: Det är så roligt och så. $^{4}/_{4}$ A dur. Solosång. — Tr: I, 6. — Ldq I, 25.

Den enfaldiga visan: Ack vore jag. $^{3}/_{8}$ f moll. Solosång. Ms: H 38 a, b (dat. julafton 1844). — Tr: IX, 1. — Ldq I, 23.

Den femtiosjätte födelsedagen: När jag tänker de fordna år. $^{4}/_{4}$ F dur. Solosång. — Tr: V, 1. — Ldq II, 39.

Den första sommarfläkten: Det är så härligt att bliva. $^{4}/_{4}$ C dur. Trio (2 s+a) m. p. — Tr: II, 2.

Den lille kolargossen: I skogen vid milan. $^{6}/_{8}$ a moll. Solosång. — Tr: Poet. kal. 1814—15 (Upps. 1817). — Särtryck av Runbom o. Schultén, Sthlm (på 1820-t.). — IV, 4. — Ldq I, 15.

Den nalkande stormen: Runt omkring. $^{12}/_{8}$ f. moll. Solosång. — Ms: H 40 a, b; Konungens bibl. (dat. $^{12}/_{3}$ 1846). — Ldq I, 24.

Den siste skalden: Hans växt var. $^{4}/_{4}$ C dur. Solosång. — Ms: H 2 (dat. $^{7}/_{7}$ 1817). I tryck ffg här s. 213 f.

Den slumrande lilla flickan: Fort, fort tiden går. $^{6}/_{8}$ d moll. Solosång. — Tr: IV, 7. — Ldq I, 5.

Den sörjandes morgon: Aldrig natt så långsamt. $^{4}/_{4}$ a moll. Solosång. — Ms: H 27 a, b (dat. febr. 1842). — Tr: VIII, 6. — Ldq II, 43.

De små: Hoppa, dansa. $^{4}/_{4}$ G dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: Musikh. Mus. (dat. 1833). — Tr: I, 1.

Det fordna hemmet: Vem söker jag. $^{3}/_{4}$ f. moll. Solo-

sång. — Ms: H 1 (dat. mel. 1805, ord 1841); Musikh. Mus. (lika dat.). — Tr: VIII, 2. — Ldq II, 44.

Det sextionde året: Kommer solen. $^3/_4$ F dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 26 a, b (dat. 12 jan. 1842); Uppl. bibl. — Tr: VIII, 4. — Ldq III, 60.

Du bar ditt kors: $^4/_4$ c moll. Trio (2 t+b). — Ms: H 41. — Sannolikt ej av Geijer.

Emmas minne: Vad vore våra öden. $^1/_4$ f. moll. Solosång. — Ms: H 42.

En anderöst, se *Thekla*.

Flickorna: Unga flickor. $^4/_4$ e moll. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 17 (dat. som. 1841). — Tr: VII, 3. — Ldq III, 57.

Flicktankar: Sitter jag ensam. $^6/_8$ e moll. Solosång. — Tr: V, 7. — Enl. Marcus, s. 333, finnes den i tryck inlagd i ett Geijerbrev dat. $^{13}/_{12}$ 1838. — Ldq I, 21.

Förgät mig ej: Hör [du] i kvällens ro. $^3/_4$ A dur. Solosång. — Ms: (dat. $^{12}/_{12}$ 1846) skriven dels å sista sidan i violinstämman av Assdurssonaten (med blyerts), dels i pianostämman av Lindbladssonaten (med bläck); därjämte flyktig blyertsskizz av melodistämman i F-durssonatens violinstämma (där i G dur); ett ms. även i H (ej numrerade avd.), med en tillägnan: “H. K. H. Prinsessan Eugenie. På hennes namnsdag“. Geijers sista solosång. — Tr. i kal. Nordstjärnan 1847; s. år i särtr. — Ldq II, 51.

Första aftonen i det nya hemmet: Jag vet en hälsning. $^6/_8$ D dur. Solosång. — Tr: III, 7. — Ldq I, 13.

Gondolieren: Hör du vid årornas takt. $^9/_8$ G dur. Solosång. — Tr: V, 9. — Ldq I, 7.

Gräl och allt väl: Litet gnabb ibland. $^6/_8$ a moll. Solosång. — Ms: Blyertsskizz till mel. i H 7 (Min hustrus visa). Tr: III, 3. — Ldq I, 4, — Senare hälften av texten (När jag tänker [s. d.]) även behandlad som trio (H 47 b).

Han: Och kommer han. $^1/_4$ a moll. — Ms: duo, dat. $^{21}/_3$ 1842 (s+a+p) i H 29 a, b, c. — Tr. som solosång VIII, 8. — Ldq (solos.) II, 49.

Harmoniens makt: Kom harmoni. $^3/_4$ D dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 32 (dat. $^{12}/_5$ 1844). — Tr: Bragurmannen 2.

Hoppas tid: (s. text). $^4/_4$ F dur. Manskvartett. — Ms: H 43.

Husarbrudarna: Tyst, hör du ej. $^3/_4$ a moll. Duo (s+a) m. p. — Tr: III, 4. — Ldq III, 52.

Höstsädet: Odlaren strör. $^6/_8$ Ess dur. Solosång. — Tr: VI, 3. — Ldq I, 10.

Höstvisa: Kärlek i de förflutna dagar. $^4/_4$ Ess dur. Duo utan ack. — Tr: I, 4.

I dansen: Lustigt mod, glädtigt blod. $^3/_4$ F dur. Duo (s+a) m. p. — Tr: II, 5.

I en ung flickas album: Kärlek lätt kommer. $^4/_4$ G dur. Solosång. — Tr: I, 3. — Nytr. i Sv. Sång 1901.

I maj 1812: Du som flyktat. $^4/_4$ E moll. Solosång. — Tr: 1824 n:r 11. — Nytr. i Sv. Sång 1900.

Juldagen 1840: Förstår du ej. $^4/_4$ Ass dur. Solosång. — Ms: H 13, 14, 58, (där som kvartett f. bl. kör m. ack. i A dur). — Tr: VII, 6 solosång i Ass dur. — Ldq II, 41.

Kolargossen, se *Den lille kolargossen.*

Kom farväl: Ack, lita ej. $^3/_4$ Ass dur. Duo (s+a) m. p. — Tr: V, 6. — Ldq III, 55.

Kommer ej våren: I solglans än. $^4/_4$ f moll. Solosång. Tr: V, 2. — Ldq II, 26.

Kväll och Frid, se *Aftonbetraktelse.*

Kärleken på resan genom livet: Med enig kraft. $^6/_8$ C dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 44. — Ej i tryck. Sannolikt sista duetten (dec. 1846).

Leken: Sista paret ut. $^6/_8$ D dur. Solosång. — Ms: H 50 efter pianostycket 'Midnattsfantasi' (dat. Midsom. 1835).

Majbetraktelser, se *I maj 1812.*

Marsch: För Gud och Sanning. $^4/_4$ C dur. Manskvartett. — Tr: III, 8. — Ldq III, 63.

Marsch, se *Studentsång* (Fädernesland) och *Vetenskaperna* (Att älska Gud).

Mignon: På öde ensligt spår. $^6/_8$ f moll. Solosång. Ms: H 46.

Min hustrus visa: Hela världen löper. $^3/_4$ a moll. Solosång. Ms: H 7 (dat. $^{28}/_4$ 1836). — Tr: III, 2. — Ldq I, 12.

Min musik: I skogen jag går. $^4/_4$ G dur. Solosång. — Tr: III, 5. — Ldq II, 36.

Minne och hopp. Bl. kör m. p. — Ms: H 60 samt onumrerade saml.

Min politik: Går mig världen mot. $^6/_8$ a moll. Solosång. — Tr: VI. 4. — Ldq II, 33.

Mod och försakelse: O, föll uti ditt unga hjärta. $^4/_4$ f moll. Solosång. — Ms: H 12 (dat. $^{21}/_{12}$ 1839); Mus. ak:s bibl. (Jenny Lind ded.-ex.). — Tr: VIII, 9. — Kal. Linnea borealis 1841. — Ldq I, 8.

Mor och dotter: Jag säger nej. $^4/_4$ C dur. Trio (a+b+t) m. p. — Ms: H 4 a, b (dat. $^{14}/_4$ 1835).

Natthimlen: Ensam jag skrider. $^{12}/_8$ a moll. — Tr: VI, 2. — Ldq I, 18.

Nattankar: Skön, o sol. $^4/_4$ G dur. Trio (2 s+a) — Ms: Musikh. Mus. (dat. $^{20}/_2$ 1841).

Nya märkvärdigheter: I världen ses. $^1/_4$ D dur. Manskvartett. — Tr: 1824 n:r 14.

Nyårsdagen, se *På nyårsdagen 1838.*

Nyårsönskan: Giv frid åt. $^4/_4$ Gess dur. Trio (2 s+a) m. p. — Ms: H 47.

Nyårsönskan: Farväl flyende år. $^1/_4$ Ass dur. Trio (2 s+a) m. p. — Ms: H (dat. $^{31}/_{12}$ 1835).

Nähe des Geliebten: Ich denke dein. $^1/_4$ Ess dur. Solosång. — Tr: 1824 n:r 12. — Nytr. 1900 (sv. övers.: På dig jag tänker).

När jag tänker på min vän: (= textbörjan). $^6/_8$ a moll. Trio (2 s+a). Ms: H 47 b. — Se *Gräl och allt väl.*

Odalbonden: A bergig ås. $^6/_8$ B dur. Solosång. — Tr: Iduna hft 7 1817.

Pilgrimen, se *Vandrar du än.*

På Annadagen, se *Anna.*

På dagen av mitt silverbröllop: Utöver årens spegel. $^1/_4$ A dur. Duo (s+a) m, p. — Ms: H 18 (dat. $^6/_7$ 1841). — Tr: VII, 4. — Ldq III, 59.

På en resa i hembygden: Jag är i skogen födder. $^6/_8$ a moll. Solosång. — Ms: H 15 (på titelbladets baksida en blyertsskiss i E dur $^4/_4$ utan text). — Tr: VII, 1. — Ldq II, 32.

På en väns födelsedag: Ojämt i lyckans vågskål. $^1/_4$ G dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 20. — Tr: VII, 8. Ldq III, 58.

På morgonen av Oscarsdagen: Se skuggorna fly. Manskvartett. — Tr: Iduna hft 9 : 1822.

På nyårsdagen 1838: Ensam i bräcklig farkost. $^3/_4$ E dur. Solosång. — Tr: IV, 3. — Ldq I, 14.

På sjön: Ro, ro, på den stilla sjö. $^3/_4$ A dur. Bl. kör utan ack. — Tr: II, 7.

På vattnet: Blida böljor. $^6/_8$ a moll. Solosång. — Tr: VI, 6. — Ldq I, 17.

Reseda: Blomster i de [I de stilla] svala lunder. Solosång. — 2 mel., varav en endast i ms ($^4/_4$ f moll) i H 3 (tillägn. Malla Silverstolpe $^7/_{11}$ 1823); den andra mel. ($^2/_4$ F dur) endast i tr: II, 35. — Ldq I, 3.

Riddar Toggenborg: Kuno, trogen systerkärlek. $^4/_4$ fiss moll. Solosång. — Tr: Poet. Kal. 1817; IV, 5. — Ldq I, 16. (Som manskvartett i ms. spridd på 1820-talet).

Rösten, se *Anderöst.*

Salongen och skogen: Stojande värld. $^6/_8$ g moll. Solosång. — Tr: V, 3. — Ldq II, 29.

Schneiderschreck: Es ist ein Schuss gefallen. $^2/_4$ A dur. Trio (2 t+b). — Ms: H 48.

Serenatan: Sång och kärlek. $^4/_4$ F dur. Soli (s+a) och manskvartett m. p. — Ms: H (utan n:r). — Tr: Teater o. mus. $^2/_9$ 1876 s. 18 ff.

Skaldens farväl: Ack dröj du vackra dag. $^4/_4$ Ass dur. Solosång. Ms: H 10 (dat. Taxnäs $^3/_7$ 1838; tillägn. hovsång. I. Berg) samt bland de onumrerade.

Skridskovisa: Framåt, till ett prov. $^4/_4$ F dur. Solosång. — Tr: IX, 3. — Ldq II, 28.

Skärslipargossen: Gott folk, jag är. $^4/_4$ e moll. Solosång. — Tr: II, 3 — Ldq I, 9.

Slåttern: Gräset mognar. $^4/_4$ A dur. Bl. kör m. p. — Ms: H 5 (dat. Krusenberg $^{20}/_7$ 1835).

Soldatflickorna: Ack, när som. $^4/_4$ G dur. Duo (s+a) m. p. — Tr: I, 5.

Solens nedgång i havet: Solen sjunker ned. $^4/_4$ F dur. Bl. kör u. p. — Ms: H 30 (dat. $^8/_4$ 1842). — Tr: VIII, 11. — Ldq III, 62.

Sparvens visa: Sparven uppå taket. $^3/_4$ f moll. Solosång. — Ms: H 25 (dat. tredje dag jul 1841) samt blyertsskiss å H 1 (Det forna hemmet); ett annat orig.-ms. i Upps. bibl. dat. $^{16}/_2$ 1842. — Tr: VIII, 3. — Ldq II, 31.

Spinnorskorna: Sväng dig. $^4/_4$ e moll. Duo (s+a) m. p. — Tr: IV, 8. — Ldq III, 53.

Stjärnglansen: Och sjunker än. $^4/_4$ E dur. Solosång. — Ms: H 22 (dat. juli 1841). — Tr: VII, 8. — Ldq II, 42.

Studentsång: Fädernesland, vars härliga. $^4/_4$ C dur. Manskvartett. — Ms: Prof. T. Tullberg Sthlm. Tr: Hedenbl. I.

Svanvits sång: Stilla, o stilla. $^4/_4$ Ess dur. Solosång. — Tr: 1824 n:r 9. Sedan även arr. för manskör (ej av Gr): Josephson—Arlberg, 100 sgr: Od. o. Lundag. IV: Odeon II; Hedenbl. I m. fl.

Sångerskan: När min tanke. $^3/_4$ D dur. Tr: V, 5.

Söderländskan i Norden: Stundom även vaken. $^3/_4$ Ass dur. Solosång. — Tr: I, 2. — Ldq I, 1.

Tal och tystnad: Skogen talar. $^4/_4$ D dur. Solosång. — Tr: VI, 5. — Ldq I, 19.

Thekla. En anderöst: Var jag är. $^4/_4$ Ess dur. Solosång. — Tr: 1824 n:r 1. Nytr. i Sv. Sång 1900.

Tillegnan: Hur skönt ur vintrens dvala. $^4/_4$ A dur. Solosång. Tr. som inledn. till 'Aftonstunder f. pf.'

Till en liten flicka med guldked: Över berg och dal. $^6/_8$ E dur. Solosång. — Tr: 1824 n:r 5. — Nytr. i Sv. Sång 1900.

Till mina vänner: Vänskap hav tack. $^6/_8$ B dur. Manskvartett. — Ms: H 9 (dat. $^{18}/_5$ 1837). — Tr: Josephs.—Arlb., 100 sånger.

Till min dotter: Ej jag i framtids. $^{12}/_8$ Ass dur. Solosång. — Ms: H 24 a, b (dat. julafton 1841). — Tr: III, 1. — Ldq II, 45.

Tonerna: Tanke, vars strider. $^4/_4$ Ass dur. Solosång. — Tr: I, 8.

Tålamod: Och vore all världen. $^6/_8$ f moll. Solosång. — Tr: Bragurm.

Uppbrottet: Än en gång. $^6/_8$ B dur. Duo (s+a) m. p. — Ms: H 37 (dat. sept. 1846) samt i violinst. till Assdurssonaten (där dat. $^{20}/_9$ 1846).

Ur dansen: Ha, glada ungdomsskara. $^3/_4$ A dur. Solosång. — Tr: II, 6. — Ldq II, 11.

Ur Lidners Medea; Det finns en evig makt. $^4/_4$ a moll. Solosång. — Tr: IV, 1. — Ldq II, 37.

Ur Lidners Medea: O yngling. $^4/_4$ Ass dur. Solosång. — Ms: Gustaf Geijer, Sthlm (i facs. återg. i Erdman, Gr s. 228). — Tr: IV, 2. — Ldq II, 38. — Som manskvartett spridd i Uppsala på 1820-talet; i tr: Josephs.—Arlb., 100 sånger; Odeon III; Od. o. Lundag. IV; Hedenbl. I m. fl.

Vad jag älskar: Grönskande jord. $^4/_4$ D dur. Solosång. — Ms: H 21 (dat. juli 1841). — Tr: VII, 7. — Ldq I, 22.

Vallflickans aftonvisa: Min snälla flock. $^6/_8$ f moll. Solosång. — Tr: III, 6. — Ldq I, 6.

Vallgossens visa: På berget jag sitter. $^6/_8$ d moll. Solosång. — Ms: H 16 (dat. som. 1841). — Tr: VII, 2. — Ldq II, 27.

Vandrar du än: (= textbörjan). Trio (2 t+b). — Tr: Thunman, Trior.

Var lyckan bor: (= textbörjan). $^4/_4$ E dur. Bl. kör u. ack. — Ms: H 23 (dat. Björneborg $^2/_8$ 1841).

Varning, hopp och bön: (saknar början). $^4/_4$ F dur. Bl. kör m. p. — Ms: H 49, 61.

Vetenskaperna: Att älska Gud. $^4/_4$ C dur. Manskvartett. — Tr: Odeon IV; Od. o. Lundag. IV; Josephs.—Arlb., 100 sånger m. fl.

Vid en väns tillfrisknande: Du vände om. $^3/_4$ E dur. Solosång. — Ms: H 28 a, b, c (a och c duo [s+a], b solosång; dat. $^9/_3$ 1832). — Tr: VIII, 5. — Ldq II, 47 (i tr. endast som solosång).

Vid ingången av det sextionde året: se *Det sextionde året.*

Vikingen: Vid femton års ålder. $^6/_8$ d moll. Solosång. — Tr: Iduna 1814 (där i h moll). — Särtr. hos Runbom & Schultén, Sthlm. — Ldq II, 50.

Vår och saknad: Med det unga år. $^4/_4$ E dur. Duo (s+a) m. p. — Tr: V, 4. — Ldq III, 54.

Vårsång: Vår, jag hälsar dig. $^6/_8$ F dur. Trio (2 s+a). Tema med 3 var. — Tr: II, 1.

Vänskap i dig, mer jag har: (= textbeg.). $^4/_4$ F dur. Dubbelkvartett för bl. kör och manskör. — Ms: H 35, 36 (dat. Valborgsmässoaftonen 1846).

Värmlandsvisa, se *Han.*

SÅNGREGISTER

med hänvisning till sångens titel i föregående översikt.

II. INSTRUMENTALKOMPOSITIONER.

Piano 2 händer.

1. *Sonat,* tillegnad Christina v. Hofsten och B. G. Rappholt. Sidmouth maj 1810. — Ms: H.

2. *Fantasi,* tillegnad Anna Lisa Lilljebjörn. Sidmouth maj 1810. — Ms: H och Mus. ak:s bibl.

3. *Aftonstunder.* tillegnade Agnes Geijer. Tryckt hos J. C. Hedbom, Sthlm (annan tryckt titel: Sex Capricer). En inledande sång *(Tillegnan)* och 5 pianostycken (16 sidor avlångt format). N:r 3—5 i ms hos H 56 med titel: *Småstycken* för pianoforte.

4. *Midnattsfantasi.* Aug. 1833. — Ms: H 50.

5. *Scherzo,* tillegnad prof. Törneros 8 nov. 1838. — Ms: H 51.

6. *Sång utan ord. Tacksägelse* till Agnes 12 mars 1844. — Ms: H 52.

7. *Sång utan ord. Bön om förlåtelse,* till Agnes av Pappa 10 febr. 1845. — Ms: H 53.

8. *Andantino,* Tema med 2 var. (påbörjad 3:dje). — Ms: H 54.

9. *Exercise,* tillegnad Stina Geijer (ej avslutad). — Ms: H 55.

10. Påbörjad skiss i valsrytm ($^3/_4$ f moll). — Ms: H 47 a *(Nyårsönskan).*

Piano 4 händer.

1. *Dubbelsonat,* tillegnad kronprins Oscar 1819. — Ms: H.

2. *Dubbelsonat,* till minne af fru Anna Elisabeth Löwenhjelm, f. af Geijerstam, hennes sörjande make och moder tillegnad. — Tr. hos C. Müller, Sthlm 1820.

Violin och piano.

1. *Sonat* i g moll. — Ms: H (dat. Frösvidal 20 juni 1819).
2. *Sonat* i d moll, tillegnad A. F. Lindblad. — Ms: H.
3. *Sonat* i F dur. — Ms: H.
4. *Sonatin* i Ass dur, tillegn. Agnes Geijer. — Ms: H.

Violoncell och piano.

Sonatin i F dur, tillegnad Knut Lilljebörns minne. — Ms: H.

Violin, violoncell och piano.

Trio i Ass dur, tillegnad J. Falkenholm. — Ms: H (dat. febr. 1827).

Violin, viola, violoncell och piano.

Kvartett i e moll, tillegnad fru Sophie Dorothea Sandberg, född Kökeritz. — Ms: H och Musikh. museet (båda av Gr). — Tr. å Abr. Lundquists förlag, Sthlm.

Två violiner, viola, violoncell och piano.

Kvintett i f moll, tillegnad Christina af Geijerstam. — Ms: H (dat. 1823) och Upps. bibl. (avskrift).

Två violiner, viola och violoncell.

1. *Stråkkvartett* i F dur. — Ms: H.
2. *Stråkkvartett* i B dur. — Ms: H (sannolikt fr. 1846).

BILAGA

Bref från E. G. Geijer till Per Frigel.

(Mus. Ak:s bibl.)

Kongl. Secreteraren Högädle Herr Pär Frigel

Stockholm

[ankom d. 20. Julii 1810. enl. anteckning].

Sidmouth den 3 Juni 1810.

S. T. Min tystnad har varit så långvarig, att Herr Kongl. Secreteraren haft allt skäl att tro det jag passerat Stygens i stället för Nordsjöns bölja, och redan druckit af Glömskans flod, som säges till och med utplåna minnet och vänskap och åtnjuten godhet. Jag lefver likväl så väl som min tacksamhet; och min tröst är den tanken: att i de lefvandes land finna ännu förlåtelse. Jag anhåller på det högsta, att Herr Secreteraren ej måtte vara allt för ond på mig, för det jag så länge dröjt uppfylla den commission, hvarmed Herr Secreteraren mig hedrade, och hvarpå jag nu ändtligen skall lämna besked. Af den samling af Händels verk i partition, som annonserades af Hr Birchall, blefvo 100 kronor, tillsammans utgörande omkring 35 vol:, utgifna af Dr. Arnold. Priset för hela samlingen är ungefär 49 Guineer, i smärre, och 50 Guineer i större format. Angående de särskildta Händels arbeten, upptecknade i bredden [1], som Herr Secreteraren ålade mig att efterfråga,

[1] I not står härtill: Oratorierna: Esther, Deborah, Athalia, Acis and Galatea, Alexanders Feast, Ode to St Cecilia, Israel in Egypt, Allegro et Penseroso, Saul, Semele, Belsazar, Susanne, Hercules, Occassional oratorio, Joseph, Josua, Alexander Balus, Salomon, Theodora, Jephta, Dettingen Te Deum, to Mottets, 2 oratorios della passione et della reprezione, Te Deum in A, Te Deum in B, 4 Coronation Motetts.

kan jag lämna följande upplysningar: att alla utom de tio Motetterna äro inbegripna i Dr Arnolds verk; men att hvart och ett af dem är dessutom särskildt utgifvet i partition — ehuru flera af dessa nu mera äro sällsynta trodde likväl Hr Birchall sig kunna förskaffa dem —: och slutligen att priset är för hvardera ifrån en till två Guineer, eller omkring 1 1/2 Guinea. Hawkins' *General History of Music* och Malcolms *Treatise* äro båda nu mera ut af tryck: men skulle troligen kunna uppletas. Sådana äro de underrättelser, som jag erhållit. Skulle Herr Secreteraren i anledning häraf vilja uppdraga mig någon ytterligare befattning, så skall jag med största nöje bemöda mig att uppfylla dem och laga att ingen slags försummelse må kunna förebrås mig. Jag finnes ännu 3 till 4 månader häri landet, där min adress är London: Care of Mess:rs Claes Grill et Son. — Jag skrifver dessa rader i Sidmouth, en liten täck stad på stranden af Canalen, där jag någon tid vistats, och hoppas få besvära Herr Legations Secreteraren Brandel, nu återgående till fäderneslandet, med att framskaffa dem. — Herr Secreteraren träffar förmodligen honom själf snart; och ingen kan med bättre kännedom af saken och landet ge underrättelser om musikens närvarande tillstånd i England. — Jag har i detta afseende ej kunnat rikta min erfarenhet så mycket som jag önskat. Jag nödgades lämna London i Mars just i den musikaliska årstidens begynnelse; och göken i Devonshires behagliga dälder, ehuru jag älskar den, är likväl ingen ersättning för Catalanis sång. — Jag har likväl hört henne och Händels Messias, Englands bägge musikaliska underverk, bägge mer än en gång — likväl ej den förnämsta och noggrannaste executionen af Messias, som ges af Sällskapet för *Ancient Music* i London, och som inträffat under min frånvaro. — Jag har emellertid hört den gifven rätt väl och emottagit det intryck däraf, som hvar och en, cui non robur et æs triplex circa pectus, måste erfara. Verkan af denna musik är, som åsynen af hafvet eller hvarje annat sublimt föremål i naturen, mäktig på hvar och en, som har den ringaste känsla. Den är utan tvifvel utsöktare i en bildad natur, men äfven den obildade står under dess välde. Skönheten i sin rena och för att så säga, elementariska former är igenkänlig af hvar man.

— Öfver Händels Halleluja finnes ingenting sublimare. Engelsmännen visa också en särdeles vördnadsbetygelse för detta stycke. Så snart det bestämmes står hela allmänheten opp och hör det med obetäckta hufvuden. — Catalani förenar i högsta grad röstens styrka och behag med en fullkomlig öfverlägsenhet öfver alla svårigheter och en fullkomlig stil i sin execution. — Talang är ett ord som ej passar på henne. Om man bad mig omtala det karakteristiska i hennes sång, så skulle jag säga, att det är Snillet. Utom henne är Naldi en förträfflig komisk sångare — det enda goda, som finnes i det musikaliska departementet af operan. — Allt det öfriga i allt afseende utom dekorationerna, är för det närvarande under medelmåttan. Enligt hvad som lär vara bruket vid italienska teatrar, har äfven denna sin egen poet och sin egen kompositör. Inga kända mästerstycken uppföras; och tyvärr! finnas inga varelser otjänligare frambringa några än de Herrar, som nu innehafva dessa platser. Kompositörens namn är Guglielmi. Jag har hört två dåliga operor af honom — en komisk och en allvarsam; men bägge hörde till densamma genre, utom hvilken alla andra äro goda. Ej en gång Catalanis tjusningskraft kunde ge lif åt sådana melodier. — Jag måste nu afbryta, men skall en annan gång, om Hr secreteraren tillåter, fortsätta mina fragmentariska underrättelser om musiken på denna ö; en konst, som likväl, alltsedan den tiden Ossians harpa ljöd, aldrig här varit inhemsk. — I Skottland och Wales finnes dock ännu spår af en nationell musik. — Till Herr Magister Silverstolpe anhåller jag att Herr Secreteraren ville framföra min hälsning. Jag innesluter mig i Herr Secreterarens vänskapsfulla hågkomst och förblifver

S. T. Ödmjukaste tjänare
E. Gust. Geijer

P. S. Det var Herr Kongl. Sekreteraren Brandel, som framförde mitt ärende till Birchall, och som jag egentligen har att tacka för de underrättelser jag kunnat ge. — Huru ofta har jag önskat mig ledighet att få fortsätta de öfningar, som jag hade den lyckan att börja under Herr Sekreterarens inseende i Stockholm. Sidmouth har

gifvit mig litet lugn — och jag har användt det att skrifva ett par Solos för klavér. Om de ej duga till annat, så ha de tjänat att påminna mig om a b c i konsten, som jag eljest glömt. Faciamus experimentum in corpore vili är en medicinsk maxim, som Stollberg öfverlämnat eftervärlden.

NAMNREGISTER.

EFTERSKRIFT.

De här företagna musikaliska Geijerstudierna vila, såsom tydligt framgått, till största delen på notmanuskript förvarade hos landssekreteraren i Uppsala greve Knut Hamilton. Förf. ber därför till sist få uttala ett vördsamt tack för den välvilja och det förtroende, som visats, därigenom att dessa musikalier lämnats till genomseende och granskning. Utan denna värdefulla hjälp hade en skildring av Geijer som musiker knappast varit möjlig.

Stockholm den 1 okt. 1919.

Tobias Norlind.

